

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології, українознавства
та соціально-правових дисциплін

Ревуцька С.К., Покулевська А.І., Дмитрук Л.А.

КУРС ЛЕКЦІЙ З ДИСЦИПЛІНИ
ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС В КУЛЬТУРНОМУ
КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Ступінь: магістр

Кривий Ріг
2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

Кафедра іноземної філології, українознавства
та соціально-правових дисциплін

Ревуцька С.К., Покулевська А.І., Дмитрук Л.А.

КУРС ЛЕКЦІЙ З ДИСЦИПЛІНИ
ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС В КУЛЬТУРНОМУ
КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Ступінь: магістр

Затверджено на засіданні кафедри
іноземної філології, українознавства
та соціально-правових дисциплін
Протокол № 17 від 15 червня 2023 р.

Схвалено навчально-методичною
радою ДонНУЕТ
Протокол № 10
від «22» червня 2023 р.

Кривий Ріг
2023

**УДК 808.5(072)
Р44**

Ревуцька С. К. Покулевська А. І., Дмитрук Л. А.

Р44 Курс лекцій з дисципліни «Літературний процес в культурному контексті епохи», ступінь магістр. Кривий Ріг : ДонНУЕТ, 2023. 168 с.

Курс лекцій з дисципліни «Літературний процес в культурному контексті епохи» укладено відповідно до розробленої робочої програми дисципліни для студентів спеціальності 035 «Філологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти.

В курсі лекцій висвітлюється широке коло питань літературного процесу та його основного інструментарію, поняття про літературний процес та наряду, наукові методи і школи в літературознавстві, актуальні тенденції сучасного літературного процесу, співвідношення і взаємодії різних стилів, напрямів, течій тощо.

Основою інформаційного насичення лекційного курсу стали в наукові, науково-популярні статті, дисертації і підручники, де висвітлюється питання розвитку сучасного літературного дискурсу кінця ХХ початку ХХІ ст.

Методична розробка відповідає сучасним методичним вимогам до навчальної літератури.

© Ревуцька С.К., Покулевська А.І.,
Дмитрук Л.А. 2023

© Донецький національний
університет економіки й торгівлі імені
Михайла Туган-Барановського

ЗМІСТ

ВСТУП	5
 Змістовий модуль 1: Літературний процес та його основний інструментарій.	
Лекція 1. Специфіка художньої літератури як виду мистецтва..	6
Лекція 2. Художня література як система	17
Лекція 3. Наукові методи і школи в літературознавстві..	33
Лекція 4. Поняття про літературний процес.....	41
Лекція 5. Літературний напрям.....	51
 Змістовий модуль 2: Літературні пошуки митців слова наприкінці ХХ початку ХХІ століття	
Лекція 6. Актуальні тенденції сучасного літературного процесу	72
Лекція 7. Новітня німецькомовна література	83
Лекція 8. Сучасна французька література.	96
Лекція 9. Сучасна література англомовних країн.....	109
Лекція 10. Основні тенденції розвитку слов'янських літературах кінця ХХ – початку ХХІ століття	126
Лекція 11. Постмодернізм в італійській літературі на межі ХХ-ХХІ століть	136
Лекція 12. Роман-антиутопія в контексті світової літератури..	143
Лекція 13. Сучасний процес: співвідношення і взаємодія різних стилів, напрямів, течій..	155
 Список рекомендованих джерел	 163
Список використаних джерел	166

ВСТУП

Знання витоків та історії світової культурної спадщини – одна з найважливіших рис освіченої, національно свідомої сучасної людини.

Курс «Літературний процес в культурному контексті епохи» дає можливість студентові узагальнити усі набуті знання з попередніх курсів («Історія зарубіжної літератури», «Сучасна українська література») та сформувати уявлення про літературний процес як цілісне культурне явище. Дисципліна має на меті вивчення основного інструментарію літературознавчого процесу та здійснення за його допомогою літературно-критичного огляду сучасного літературного процесу в культурному контексті епохи.

Курс лекцій з дисципліни «Літературний процес в культурному контексті епохи» складається з двох змістових модулів. Так, модуль перший передбачає систематизацію знань з теорії літературознавства, що стосується напрямів, стилів, течій і переодизації сучасного літературного процесу, його цілісності. У другому змістовому модулі представлений сучасний літературний процес другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття в різних країнах. Основну увагу лекційного матеріалу приділено англомовній та німецькомовній літературі.

При розробці лекційних занять зверталася увага на різні джерела наукового і публіцистичного характеру, що можуть стати у нагоді при створенні цілісного багатовекторного сучасного літературного процесу.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен:

знати: знати основний літературознавчий інструментарій, основні сучасні інтерпретаційні стратегії щодо явищ сучасної літератури; знати сучасні літературні напрями у різних літературах та розуміти обставини їх виникнення; знати основні стилі і напрями сучасної літератури; знати про зв'язки літератури вказаного періоду з історією суспільства і культури; основні тенденції у розвитку світоглядних та естетичних систем межі ХХ-ХХІ століть; про сучасний світовий літературний процес як про естетичну систему, що виражає повноту і складність, суперечливість і цілісність літературного життя зламу століть національних літератур, а також фактори, що визначають розвиток сучасної літератури.

вміти: виділяти художні методи та форми створення художніх текстів літератури межі ХХ-ХХІ століть, аналізувати основні закономірності літературного процесу; вміти сприймати літературний процес як систему взаємопов'язаних культурних, мистецьких, соціальних і політичних явищ; виокремлювати основні риси літературознавчих шкіл.

Змістовий модуль: Літературний процес та його основний інструментарій.

Лекція 1: Специфіка художньої літератури як виду мистецтва

ПЛАН

1. Література в контексті інших видів мистецтва.
2. Структура літературознавства.
3. Функції літератури

Література: 4, 15, 26, 34, 35

Поняття і терміни: *види мистецтва, візуальні мистецтва, аудіальні мистецтва, національна література, функція літератури, художній образ, образ-персонаж, художній домисел та вимисел, літературні архетипи, тип літературний, структура літературознавства, історія літератури, теорія літератури, поетика, літературна критика, основні функції літератури, естетична, ідеологічна, пізнавальна, освітня, містична, духовно-творча, освітня, виховна (етична), трансцендентна, соціально-комунікаційна функція..*

1. Література в контексті інших видів мистецтва

Особливий статус у системі мистецтв належить літературі. З іншими видами мистецтва її об'єднує образна природа, а факторами виокремлення є характерна тільки для неї специфіка образотворення, синтетичність, предмет та універсальність. Свої образи література викликає, витворює в людській уяві за допомогою мови, мовних виражальних ресурсів усіх рівнів – від звукового до семантичного та стилістичного. Тому для окреслення специфіки літератури як виду мистецтва необхідно розглядати її в мовно-образотворчій площині.

Література творить свої образи з допомогою другої сигнальної системи – мови. Першою сигнальною системою людини є її відчуття: зір, слух, нюх, дотик, смак, завдяки яким вона отримує інформацію про оточення, формує поняття про предмети і явища, пізнає світ. Виникнення мови надзвичайно розширило пізнавальні можливості людини. Виявилось, що слово, мова здатні подавати мозку сигнали, інформувати про дійсність, формувати уявлення про неї без прямого контакту з нею. Саме на здатності мови викликати уявлення і ґрунтується її образотворча роль, а використання усіх її виражальних ресурсів для творення образів становить образотворчу специфіку літератури, вирізняє її з-поміж інших видів мистецтва. В. Домбровський, стверджував, що література – це мистецтво, в якому ідея виражається у звукових словесних образах.

Часто літературу називають мистецтвом слова. Це правильно лише за умови, що «слово» насправді означає «мова», «ресурси мови». Нерозуміння цього утруднює усвідомлення природи й особливості літератури, ролі мови в літературному образотворенні, специфіки художнього тексту, відмінностей між текстом і твором тощо. Особливо негативно ця неусвідомлена фігуральність позначається на творчості літераторів, переконаних, що творити, наприклад,

поезію означає наповнити текст вірша якомога більшою кількістю незвичних слів.

Види мистецтва можна класифікувати за особливостями сприйняття, оскільки кожен із них сприймається або зором (візуальні мистецтва), або слухом (аудіальні мистецтва). На цій підставі літературу розглядають певною мірою як синтетичний вид мистецтва, оскільки вона може сприйматися і зором, і на слух, апелює до пам'яті всіх органів чуття, у т. ч. і до «шостого чуття» (інтуїції, ірреального, трансцендентного). Щоправда, застосування терміна «синтетичний» щодо літератури є умовним, бо за основною ознакою (способом образотворення) література не належить до видів мистецтва, які свої образи творять на інтегрувальній, синтетичній основі (театр, кіно, опера, оперета, балет тощо) і тому правомірно названі синтетичними видами.

Часто літературу називають людинознавством, наголошуючи, що предмет її пізнання та зображення є людина – в її відносинах з усім, що існує в реальності чи уяві, через ставлення до чого вона формується, реалізується, проявляється. Навіть коли в літературних творах ідеться про тварин, пейзажі, предмети, події, явища чи процеси, минуле чи фантастичне майбутнє, автор показує їх так, як сприймає, як до них ставиться і як при цьому розкриває свої якості, свою сутність людина. Тому предмет літератури, який визначає її людинознавчу і людинотворчу роль, теж виокремлює її з-поміж інших мистецтв.

Універсальність літератури як виду мистецтва виявляється в її здатності передавати ідейно-естетичну інформацію, яку несуть інші види, однак усі вони, навіть разом узяті, не можуть вичерпати змісту літературного твору. Крім того, основою для багатьох видів мистецтва є літературні твори: вірш – для пісні, вокалу; п'єса – для театру; лібрето – для опери та балету; сценарій – для театралізованих дійств, кіносценарій – для кіно; художній текст – для естрадної сатири та гумору. Національна література є основою культури, духовності народу. Втрату жодного з мистецтв культура не переживає так болісно, як нищення літератури.

Широковживане словосполучення «література і мистецтво» є не протиставленням цих понять і не вилученням літератури зі сфери мистецтва, своїм змістом воно наголошує на особливій (основній) ролі літератури в системі мистецтв і в системі національної культури¹.

Література (текст) є не тільки невід'ємною частиною культури, вона – основа її. Література – один з найдавніших видів мистецтва, природа літературної творчості – це найважливіший предмет вивчення філософії та естетики, які розмірковують над особливостями художніх засобів, матеріалу, творчих методів словесного мистецтва. Основна функція літератури – естетична яка полягає у впливі на читача і спонукає його до співтворчості. Література не тільки впливає на емоційну природу читача, а й формує, обробляє, покращує естетичні смаки, вводить в атмосферу мистецтва, розширює здатність

¹ Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с.

осмислення як зовнішнього, так і внутрішнього світу. Естетичною сутністю словесного мистецтва пояснюється його головне призначення. Ще Арістотель визначив катарсис (очищення) як мету мистецтва, зокрема драматичного. Суть катарсису є в тому, що за допомогою страху і співчуття відбувається очищення душі від бурхливих переживань і пристрастей, внаслідок чого людина починає ставитися до мінливості долі зі спокійним розумінням і набуває здатності допомагати людям.

Традиційно мистецтва класифікуються за принципом матеріальних засобів створення художнього образу, який знаходиться в їх основі. Кожне мистецтво має свій засіб зображення. На підставі цих матеріальних носіїв образності здійснюється розподіл мистецтв на види. Так, Георг Вільгельм Фрідріх Гегель виділяє п'ять мистецтв, які називає великими: архітектуру, скульптуру, живопис, музику і літературу.

Літературний твір являє собою конкретне матеріальне втілення в звуці, слові, воно письмово зафіксовано, в той же час сприймається воно лише в процесі розуміння, інтелектуального зусилля.

Одним з основних властивостей мистецтва є умовність – головний принцип художньої образотворчості, що позначає нетотожність художньої реальності життєвої дійсності, художнього образу – об'єкту відтворення. У сучасній естетиці розрізняють первинну, вторинну і канонізовану умовність – в залежності від міри правдоподібності образів, відкритості художнього вимислу і його усвідомленості (в різні історичні епохи).

Художній образ – універсальна категорія естетики, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності. Художній образ – це індивідуальне творіння художника, з одного боку, з іншого – це відображення дійсності. Сам образ є частиною дійсності (як будова архітектора, скульптура, картина). Основна функція образу – донести читачеві художній задум і спонукати до активної розумової діяльності. Художній образ – це поєднання думки і почуття, раціонального й емоційного. Образ – це результат пізнавального, мислитель процесу. Художній образ зберігає емоційний настрій та складає певну думку. Гармонійне поєднання думки і почуття – ознака високого мистецтва. Художній образ – це єдність об'єктивного і суб'єктивного. У ньому відтворено суттєві сторони дійсності, значний життєвий зміст. Разом з тим література не передбачає, щоб її образи сприймалися як реальність, бо художній образ – це дійсність, переосмислена, перероблена уявою, фантазією митця, це суб'єктивне відображення об'єктивної дійсності. Художній образ це й самотність творчої індивідуальності – особливості його світовідчуття, інтелектуальні і психічні прикмети, життєвий досвід.

Провідне місце у літературі займають образи-персонажі. Джерелом для створення таких образів є конкретні люди: прообраз, риси зовнішності і характеру багатьох людей.

Образ-персонаж складається з кількох смислових елементів: – вчинки персонажа; – портрет; – мова; – монологи (зокрема і внутрішні), участь у діалогах; – ставлення до нього інших персонажів; – висловлювання про нього.

Особливу роль у творенні образу відіграють художній домисел та вимисел. Домисел – це здогад чи припущення, для якого немає особливих підстав і яке не підтверджують конкретні факти.

В літературі є «традиційні» образи (літературні архетипи), до яких звертаються письменники різних народів, додаючи їм певного історичного та художнього колориту. Наприклад, образ Прометея в давньогрецькій міфології, в античній літературі (трилогія Есхіла, «Метаморфози» Овідія).

Тип літературний (від грец. *typos* — відбиток, форма, взірець) — образ, персонаж літературного твору, який має риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним. Письменник, маючи за приклад реальних людей (прототипів), за допомогою творчої уваги, перевтілення, асоціативного мислення створює постаті — персонажі, які можуть бути яскравими типами людських особистостей або винятковими індивідами, які не мають аналогів у дійсності. Змалювання типічних персонажів — складний творчий процес, який часто позначають терміном «типізація».²

2. Структура літературознавства.

«Літературознавча наука впродовж попередніх століть сформувалася як структура (лат. *structura* – побудова, розміщення), яка складається з певних частин, пов'язаних між собою. Виникнувши як синкретичне (грецьк. *synkretismos* – об'єднання) явище в античні часи, вона поступово розширювала сферу своїх зацікавлень, диференціювалася на окремі галузі. Залежно від предмета вивчення у літературознавстві виокремлюють три взаємопов'язані галузі: історію літератури, теорію літератури, літературну критику.

Художня свідомість здатна охоплювати не лише те явище, яке постало в теперішньому часі, а й літературні твори, написані у минулому. Важливим було не просто згадувати їх, а ув'язувати у певний ряд, формувати традицію, вловлювати закономірності і тенденції розвитку літератури. Ця потреба виникає тоді, коли вже склався літературний досвід, якому необхідно дати оцінку і визначити його роль у сьогоденні. Власне, потреба осмислення того досвіду стала поштовхом до створення історії літератури.

Історія літератури. Ця літературознавча галузь досліджує словесно-писемні форми в їх історико-хронологічній та причинно-наслідковій (детерміністичній) еволюції.

Історіографічна модель літератури залежить від наукових засад її вивчення. Методи дослідження історії української літератури свого часу намагалися класифікувати М. Грушевський, Д. Чижевський, ведучи мову про синтез філологічного, соціологічного та культурно-історичного методів. Однак при цьому вони надавали перевагу якомусь із них: М. Грушевський ратував за те, щоб розглядати історію літератури «як ключ до пізнання соціального життя

² Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46

на різних стадіях розвою»; Д. Чижевський – як «історію стилів»; С. Єфремов – як «історію ідей». У сучасній науці не всі дослідники визнають правомірність історико-літературного синтезу у формі «історії літератури». Основні аргументи, якими вони при цьому послуговуються, – недостатність описових та аналітико-оцінних підходів до літературного процесу; непоєднуваність історичного та естетичного аспектів дослідження літературного процесу; літературний текст без сприймання — мертвий і нічого не означає для історії, тому важлива не фіксація літературних фактів, а вивчення їх функціонування у читацькій свідомості.

Розглядати літературну історію як відображення історичного буття означає ігнорувати її естетичну природу. Водночас неможливо вибудувати історію літератури винятково на текстах або творчих індивідуальностях, бо у всіх їх – окремі і самодостатні історії. Тому зведення історії письменства до хронологічного реєстру творів і письменників, приписування їх до якогось «методу» чи «стилю» є спрощенням. У намаганні систематизувати, витлумачити, висвітлити літературний процес варто використовувати комплексний підхід, враховуючи передусім художню суть літератури. Це дасть змогу створити модель її історичного розвитку на основі найзагальніших закономірностей і принципів літературної творчості.

Створення історії літератури передбачає добір, систематизацію, узагальнення творів і певну позицію в їх висвітленні. Історія літератури не може бути об'єктивною, адже в ній фігурують лише репрезентативні тексти і релевантні (істотні) події. Їх систематизація відбувається за принципом об'єднання у загальні об'єкти (бароко, романтизм, реалізм тощо), інтепретація яких залежить від індивідуального сприйняття тих, хто з позицій сучасності намагається витлумачити минуле. Тому історію літератури переписує кожне покоління літературознавців, щоразу пропонуючи іншу її модель.

Сучасне українське літературознавство готове представити нову модель історії літератури, витлумачивши її з нових методологічних позицій, реконструювавши замовчуване літературне бароко (XVII–XVIII ст.), редукований з ідеологічних причин український модернізм кінця XIX–20-х років XX ст., переосмисливши заполітизовані твори 30–80-х років XX ст., з'ясувавши особливості народжуваного письменства останніх років XX–початку XXI ст. Це прочитання історії літератури означатиме те, як нинішнє покоління літературознавців бачить історичний літературний процес. В майбутньому можливі й інші варіанти.

Теорія літератури. Завдання її полягає в науковому осмисленні, узагальненні закономірностей та особливо стей розвитку художньої творчості, розробленні та систематизації літературних понять. Теорія літератури має різноманітні аспекти і розділи. Основне для неї – визначення літератури та її функцій. Базові її феномени – «літературний текст», «літературний твір», «автор художнього тексту», «генетика і морфологія літератури», «інтепретація літературного твору». Актуальними є і фронтальний огляд дослідницьких методів – без абсолютизації та вивищення якогось із них; обґрунтування і систематизація термінології. Правда, літературні поняття важко піддаються

строгій уніфікації, і все-таки вони мають бути визначені в загальних ознаках, бо це – мова літературознавства, порушення правил якої може спричинити непорозуміння між тими, хто нею спілкується.

До поняття «теорія літератури» за античних часів застосовують термін «поетика» (майстерність творення) на означення літературних явищ. У зв'язку з розвитком художньої творчості зміст його постійно змінювався, породивши теоретичну та історичну парадигму свого значення і застосування»³

Арістотель, котрий мислив естетику складовою частиною філософії, розглядав поетику як науку про художню літературу. У праці «Про поетичне мистецтво» («Поетика») він виклав учення про мімізис, літературні роди, жанри (трагедію, епос), стилі, художні тропи. У цьому самому трактаті Арістотель заклав основи нормативної поетики – усталені правила і вимоги щодо ідейного змісту, жанру, стилю, образотворення і художньої форми літератури. Про сутність та естетичну природу літератури йдеться у віршованому трактаті Горація «Послання до пісонів».

«У середні віки та в епоху Відродження поетика зосередилася на описанні й осмисленні художньої форми («Поетика» Скалігера, українські поетики XVI–XVII ст.) шляхом подання практичних рекомендацій та прикладів. Тоді термін «поетика» означав здебільшого теорію і практику поезії (версифікація, образність, композиція, жанри та ін.).

«Мистецтво поетичне» Н. Буало та «Підзорна труба Арістотеля» Е. Тезуаро сформуvalи класицистичну поетику, яка викладала чіткі правила творчості (нормативна поетика).

У XIX ст. поетика завдяки філософам І. Канту, Г.-В.-Ф. Гегелю, Ф. Шлегелю з формальної сфери повернулася в лоно філософсько-естетичних категорій, а досягнення мовознавства (О. Потебня, Ф. де Сосюр, О. Веселовський), психології (З. Фройд, К.-Г. Юнг) збагатили її новими знаннями. Ще більше розширилося розуміння поетики у XX ст. під впливом таких напрямів науки, як феноменологія, екзистенціалізм, структуралізм, герменевтика, психолінгвістика. Водночас виявила себе і нормативна поетика (неокласицизм, соціалістичний реалізм).

Термін «поетика» застосовують до різних об'єктів літературної творчості: поетика літературного роду (поетика епосу), поетика жанрів (поетика роману, новели), художня тропіка, стилістика, фоніка (поетика мови літературного твору, система творчих прийомів), поетика творів певного літературного напрямку (поетика бароко, класицизму, романтизму, реалізму тощо) або стильових різновидів (поетика імпресіонізму, символізму, футуризму та ін.), поетика творчості письменника (художній світ Тараса Шевченка, Лесі Українки, Павла Тичини), поетика твору (художня структура, образний лад).

³ Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с

Поняття та функціональна парадигма терміна «поетика» досить широка: від всеохопних значень, що розкривають сутність літературної творчості, – до вузьких, локальних питань, пов'язаних із миттєвостями літературного процесу.

Останнім часом науковці наголошують на відносності теорії літератури, яку розглядають або як відображення художньої свідомості у певну епоху (Є. Фаріно), або як міждисциплінарну галузь, перехрестя філософії, літератури та лінгвістики (П. де Ман).

Літературна критика. Як галузь літературознавства вона розглядає і висвітлює сучасний літературний процес, вдаючись здебільшого до інтерпретації сучасних їй літературних фактів, намагаючись відстежити нові тенденції та зміни у літературній творчості.

Природа критики діалогічна і виявляється передусім у тому, що письменник, реалізуючи свої світовідчуття і світобачення, створює художні образи, які критик (читач) береться розгадати. Водночас критик – не тільки інтерпретатор, а й співтворець; не «безпристрасний суддя», котрий намагається заховати власне Я, а творча індивідуальність, що виявляє себе, свої смаки хоч би у виборі літературного об'єкта та аспектів його інтерпретації.

Функція літературної критики історично змінна. Свого часу І. Франко визнавав, що критика «доброблюбовського» типу служить «пропаганді суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики», а критика Леметр (французький літературний критик) – занадто суб'єктивний, особистісний підхід до явищ літератури, не здатний виявити «критичні здібності» (трактат «Із секретів поетичної творчості»). Американський літератор Томас-Стернз Еліот (1888–1965) наголошував, що функцією критики є «тлумачення творів і формування смаків», проте і «тлумачення», і «смаки» залежать від багатьох чинників і ніколи не можуть бути зведені до абсолюту, – їм притаманна множинність виявів. «Пошуки істини», яку визнали б усі, – ефемерне заняття, коли йдеться про художній твір, у якому можна відшукати безліч смислів і значень. Переконливою може бути інтерпретація творів тоді, коли цим займається критик, котрий володіє «знанням наукових фактів», має «розвинуте почуття естетичної вартості, добрий смак, розуміння критичних принципів і вміння їх застосовувати».

Сучасний стан української літературної критики зумовлений суспільними змінами, що сталися за останні десятиліття. Ідеологічно тенденційна «партійна критика», основана на тотальному контролі літературного процесу, виховуванні письменників у дусі соціалістичного реалізму, відійшла у минуле, а критика на нових засадах лише формується. Це живить звинувачення у невиконанні нею своїх функцій. Насправді літературна критика продовжує існувати, хоч і в іншому форматі. Основна причина її інакшості зумовлена зміною формату і статусу художньої літератури, пристосуванням до нових умов суспільного буття. Вона перестає бути національним оберегом, «виразником народних дум», а розвивається за логікою вільного мистецтва, яке не збирається переконувати у чомусь читача, до чогось його закликати. Література набуває ознак індивідуального самовиявлення. Тому і критика більше покладається на

естетичні смаки і судження, ніж на категоричні оцінки чи присуди. Її перспектива полягає не у відстежуванні та оцінюванні літературного процесу, а у довільних міркуваннях про сьогочасну літературу»⁴.

3. Функції літератури. «Різні дослідники по-своєму окреслюють функції художнього твору, літератури. За словами чеського структураліста Яна Мукаржовського, літературна функція – «це вплив на суспільство в напрямі певної цінності»⁵.

«Вивчення функціональних особливостей літератури почалося давно і йшло різними напрямками:

1. Дослідження проблематики літературних смаків.
2. Вивчення характеру впливу літератури на суспільні уявлення.
3. Розуміння літератури, сюжетів літературних творів як смислових зразків соціальної взаємодії культурних механізмів, що забезпечують єдність сучасного суспільства.

4. Поєднання історичної поетики й культурології з елементами соціологічної інтерпретації.

5. Розуміння літератури як втілення та відображення духу епохи»⁶.

Література прямо чи опосередковано пов'язана з різними формами суспільної свідомості, вплив її на читача і на суспільну свідомість – багатоаспектний, тому й функцій у неї багато: аксіологічна, виховна, відображально-зображальна, візіонерська, гармонізуюча, гедоністична, герменевтична, державотворча, дидактична, духовнотворча, евристична, естетична, етична, знаково-комунікативна, ігрова, ідеологічна, індивідуалізуюча, інформативна, катарсична, компенсаторна, консолідуєча, креативна, культурозахисна, культуросна (культуртрегерська), культуротворча, людинозахисна, людинознавча, людинотворча, металінгвальна, мислетворча, містична, мнемонічна, мовотворча, моделюєча, націозахисна, націологічна, націотворча, освітня, пізнавальна, політична, практично-утилітарна, прогностична, пропагандистська, релаксаційна, розважальна, розвивальна, свободотворча, соціологізуюча, соціологічна, соціотворча, терапевтична та ін.

Що стосується основних функцій літератури, то й тут важко прийти до спільної думки. Так, В. Іванишин вважає, що:

«Основні функції літератури – естетична і духовно-творча. Саме через них література реалізує ідею мистецтва і своє призначення: завдяки естетичним переживанням розвиває, удосконалює, ушляхетнює людину і суспільство.

Визначальною є функція *естетична*, яка полягає у здатності твору викликати естетичні переживання, наданні читачеві неповторної естетичної насолоди від спілкування із прекрасним. Якщо твір не виконує естетичної функції, якщо він не привабить як явище мистецтва, не виконає він і інших

⁴ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

⁵ Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с

⁶ Біличенко О. Функціональні особливості художньої літератури в системі соціальної комунікації. Вісник Книжкової палати. 2012. № 7. С. 49-52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2012_7_14.

функцій. Однак, як зазначає Т.-С. Еліот, «якщо б насолодою все вичерпувалось, сама б ця насолода була не вищого порядку». Тому поряд із естетичною у творі присутня й інша основна функція – духовно-творча (духовно-творчо-інтенціональна): художній твір повинен не просто задовольняти естетичні переживання людини, а й робити її кращою, духовно багатшою, розвивати і вдосконалювати її внутрішній світ, духовність, людяність. Література скеровує людину (її свідомість, над-свідомість і підсвідомість) у сферу духовного і в такий спосіб ушляхетнює її. Від духовно-творчої функції залежать ідеологічна, пізнавальна, освітня, містична та ін.

Завжди література виконує *ідеологічну* (суспільну, суспільно-політичну, соціальну) функцію. Ідеологію тлумачать як суспільну свідомість, систему політичних, правових, етичних, художніх, філософських, релігійних та інших поглядів. Завдяки цьому ідеологічна функція є основною для більшості допоміжних функцій. Ідеологічність твору – це його вплив на читача з позицій певної ідеології. Адже будь-який твір, як і його автор чи реципієнт, є носієм певної ідеологічної системи. А намагання трактувати літературу як чисте мистецтво, доводити необхідність аполітичності письменників не раз виявляли свою контрпродуктивність. Бо така позиція є своєрідним виявом прихованої ідеології. Це влучно охарактеризував німецько-американський психолог Еріх Фромм: «Усі люди – «ідеалісти»... Розрізняються люди саме за тим, у які ідеали вони вірять».

Пізнавальна (гносеологічна) функція літературного твору полягає у тому, що він завдяки митецькій інтуїції, творчому генію розширює межі людського пізнання, проникаючи і в недоступні для науки сфери. Показовими є наукові передбачення Ж. Берна, Г.-Дж. Веллс, Р. Бредбері, інших фантастів; історіософські передбачення Т. Шевченка, Є. Маланюка; глибокі проникнення у сферу людської психіки В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, К. Гамсуна, Ю. Місіми. Художній твір передає інформацію про новий досвід, нове витлумачення відомого досвіду. Цим він збагачує духовний світ людини, розвиває її здатність до сприйняття навколишнього світу.

Освітню функцію літературний твір виконує через поширення інформації, що розвиває наукову свідомість індивіда. З цього приводу нідерландський мислитель Йоганн Гейзінга зазначав, що вже найдавніші грецькі поети «виконують яскраво виражену суспільну функцію. Вони звертаються до народу як його навчителі, як порадики».

Ідентифікуючись із текстуальними суб'єктами, абстрагуючись від негативних персонажів, читач формує власний етос – систему етичних переконань, поведінкових норм. У цьому полягає *виховна (етична) функція* художнього твору.

Ще однією із функцій літературного твору є *трансцендентна* (лат. *transcendens* – той, що виходить за межі), містична. В основі містичного характеру художнього твору – містичне почуття, котре Ігор Качуровський інтерпретує як «почуття єдності індивіда з Абсолютом; воно, як і всі явища в житті людства, підвладне законам хвиль чи коливань: у добу спокою й

добробуту занепадає, маліє й міліє, в часи катастроф поширюється й поглиблюється». Він розрізняє містику духовну, християнську (до неї були близькими М. Зеров, М. Орест, М. Рильський, П. Филипович, В. Симоненко, О. Бердник та ін.) і антихристиянську (антирелігійну, бездуховну). До апологетів антихристиянської містики зараховують переконливих представників соцреалістичної літератури, авангардистів, постмодерних письменників та ін.

Серед інших функцій художнього твору дослідники виокремлюють ще функції самого тексту (за Р. Якобсоном):

- *референційна* (висловлювання (текст) викликає в уяві адресата предмети, з якими пов'язується висловлювання);
- *емоційна* (висвітлення ставлення автора до повідомлення);
- *конативна* (прагнення встановити контакт з реципієнтом);
- *фатична* (встановлення, підтримка, припинення соціально-масового чи індивідуального контакту при спілкуванні);
- *металінгвальна* (функція тлумачення);
- *поетична* (скерованість на повідомлення як таке, концентрація уваги на повідомленні заради нього самого) тощо.

Кожна функція літератури і певні їх поєднання виявляються завжди у неповторному зв'язку між твором і його читачем, який специфічно його сприймає, інтерпретує, використовує.⁷

Біличенко О. називає ще й *соціально-комунікаційну функцію*. «Соціально-комунікаційна функція художньої літератури дуже складна, оскільки її може виконувати тільки надзвичайно відомий літературний твір, але не завдяки своїй довершеності, а через свою популярність. Виступати каталізатором соціальних комунікацій відомі літературні твори можуть тільки тоді, коли їх порівняно небагато — тобто існує кількісна межа. Смысл цієї функції полягає в тому, що твір художньої літератури посилює консолідацію соціальної групи, в якій він користується популярністю. Коло загальновідомих творів виконує функцію міфології цього суспільства, а міфологія є стрижнем культури й інтегратором комунікації.

Науковці відзначають кризу соціально-комунікаційної функції в сучасних умовах, що полягає в несумісності умов реалізації цієї функції з тими умовами, які необхідні для реалізації естетичної функції. Масова література багатьом відома, але не всім подобається. Субкультурна література приводить, скоріше, до розподілу, а не до консолідації, об'єднання.

Художня література за своєю природою парадоксальна, і питання про її функції також вимагає пояснення через парадокс. Так, комунікаційна функція притаманна будь-яким текстам, але різні тексти по-різному беруть участь у комунікації. На інформацію, яка повідомляється художнім текстом, накладає відбиток його прагнення бути втіленням світу. Таким чином, первинною для нього стає інформація про найсуттєвіші, основоположні питання світобудови, питання, відповіді на які, зазвичай, не знає ні читач, ні письменник. Авторська

⁷ Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с.

особистість розкривається в художньому тексті не прямо, а опосередковано – через ставлення до подій художнього світу та норм і правил, які використовуються під час створення цього світу. Внаслідок цього, читання художнього тексту потенційно містить у собі функцію спілкування особистостей, яка порушує теми, закриті в інших сферах комунікації. Тим самим воно розкриває дух особистості, нації, епохи.

Спільними для всіх комунікаційних засобів виступають найважливіші функції комунікації: інформаційна – всі ці засоби здатні повідомляти інформацію про предмети, про властивості, явища, дії і процеси; експресивна – всі ці засоби здатні виражати не тільки смислову, а й оціночну інформацію про реальність навколишньої дійсності; прагматична – всі ці засоби здатні передавати комунікаційну установку, яка справляє певний вплив на комуніканта та його адекватну реакцію у відповідності з соціальною нормою мовленнєвої поведінки. Таким чином, у функціональному плані комунікаційні засоби рівноправні, хоча й не рівноцінні. Вони можуть розрізнятися за своїм функціональним навантаженням.

У певному творі – залежно від його жанрової та стильової своєрідності – переважає якась одна або дві функції. Наприклад, у філософському романі – пізнавальна, у байці – виховна, у пейзажній ліриці – естетична, у детективі – ігрова. Але у будь-якому мистецькому творі більшою чи меншою мірою проявляється кожна з означених функцій»⁸

Питання для самоконтролю:

1. Чому літературу відносять до мистецтва?
2. До якого виду мистецтва можна віднести літературу?
3. У чому виявляється універсальність літератури як виду мистецтва?
4. Що розуміється під поняттям художній образ?
5. Що розуміється під поняттям образ-персонаж?
6. Що розуміється під поняттям тип літературний?
7. Якою є структура літературознавства?
8. Які вам відомі основні функції літератури і додаткові?
9. Чому немає єдиної точки зору щодо функцій літератури?

⁸ Біличенко О. Функціональні особливості художньої літератури в системі соціальної комунікації. Вісник Книжкової палати. 2012. № 7. С. 49-52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2012_7_14.

Леція 2: Художня література як система

ПЛАН

1. Поняття про рід, вид, жанр
2. Особливості епосу, види епічних творів
3. Лірика, особливості, види, жанри
4. Особливості драми, види і жанри
5. Суміжні змістоформи.

Література: 3, 4, 15, 26, 34, 35

Поняття і терміни: *епос, новела, казка, билина, гумореска, оповідання, пародія, памфлет, фейлетон, нарис, легенда, есе, міф, повість, роман, епопея, притча, народні сміховинки, серенада, епіграма, елегія, послання, ліричний портрет, медитація, дума, сатирична лірика, сатирична лірика, наукова лірика, публіцистична лірика, епітафія, альба, рубаї, станси, дифірамб, мадригал, псалми, канцона, гімн, ода, пеан, комедія, вертеп, драматична хроніка, драматичний етюд, містерії, міраклі, історичні драми, комедія ідей, інтермедія, інтерлюдія, мораліте, скетч, ауто, літургійна драма, драма-феєрія, драма сатира, мелодрама, водевіль, трагікомедія, соті, фарс, комедія плаща і шпаги, комедія масок або комедія дель арте, комедія ситуацій, комедія інтриги, лірична комедія, роман у віршах, ліро-драма, епо-драми, драматична поема, ідилії та еклоги, поема, співомовка, буколіка, байка, думи, історична пісня, балада.*

1. Поняття про рід, вид, жанр.

«Відповідно до специфіки змісту і форми художні твори поділяють на три роди – **епос, лірику і драму**. Роди сформувалися ще в долітературний період мистецтва слова на основі обрядово-ритуальних дійств. Перші спроби осмислення літературних родів сягають епохи античності. Давньогрецький філософ Платон вважав, що поети розповідають трьома способами: простою розповіддю, розповіддю, яка розгортається за допомогою наслідування, і змішаним способом. Проста розповідь властива дифірамбічній поезії, ліриці, а розповідь, побудована на наслідуванні, – трагедії і комедії. Змішаний тип розповіді характерний для епічної поезії. З цілковитим наслідуванням Платон пов'язував лише драму, лірику – з вираженням, а епос – з поєднанням «свого» і «чужого». Драма за Платоном – протилежна ліриці.

У нашому літературознавстві замість термінів «епос», «лірика», «драма» іноді використовують терміни «поезія», «проза», «драматургія». В основі такого поділу – зовнішні ознаки літературних творів. Епічні твори пишуть і віршами, і прозою. Є і лірична проза.

В межах кожного роду розрізняють **види і жанри**. Вид займає проміжне місце між родами і жанрами, відрізняється від жанру вищим ступенем художнього узагальнення. Для виду характерні відносно стійкі, повторювані в літературному процесі структури, способи побудови образів. *Жанр* – це підвид.

Роман – вид епосу, він може бути пригодницьким, історичним, мемуарним жанром.

2. Особливості епосу, види епічних творів.

Епос (epos) у перекладі з грецької мови – слово. Це оповідна форма літератури. Платон вважав, що в епосі поєднуються ліричні елементи (висловлювання автора) і драматичні (наслідування).

В епічних творах життя змальовується як щось зовнішнє по відношенню до автора і персонажів. Здається, що автор стоїть збоку і розповідає про те, що знає, бачив. З того, як письменник описує події, характери, можемо зробити висновок, як він ставиться до зображуваного.

Події в епосі змальовуються як такі, що вже відбулися, тому про них розповідається у минулому часі. Теперішній і майбутній час використовується для надання динамічності і яскравості розповіді. Епічні твори пишуть здебільшого прозою. Усі вони мають розповідний характер.

Форми розповіді в епічних творах – різні. Найбільш поширена форма – розповідь від третьої особи. Іноді оповідач може бути персонажем твору. Світосприйняттям оповідачі-персонажі можуть бути близькими письменнику. Розповідь від першої особи надає твору достовірності, вносить у нього ліричний елемент. Є твори, у яких персонажі самі розповідають про побачене і пережите. Крім розповіді, в епічних творах є описи предметного світу, природи, побуту. До розповіді іноді «підключаються» авторські роздуми. Розповідь про події може супроводжуватися висловлюваннями персонажів, їх монологами, діалогами. Автор може характеризувати якісь моменти з життя персонажа, повідомляти про те, що відбувалося в різний час і в різних місцях. У епічних творах характери розкриваються в діях, вчинках, жестах, міміці, мові»⁹.

Епос має три типи художньої форми: віршовий, прозаїчний і синкретичний.

Види, жанри епосу

Виникнення епосу сягає первісних часів. У народно-поетичній творчості існують такі види епосу, як казка, билина, народна дума, легенда, переказ.

Казка – епічний твір, у якому розповідається про фантастичні події і пригоди героїв. Є казки, героїчні, соціально-побутові, фантастичні, сатиричні, гумористичні, казки про тварин тощо. Крім народних, є літературні казки. Відомі казки І. Франка, братів Я. та В. Грімм, Андерсена та інші.

Билина – епічна речитативна пісня, яку в княжі часи виконували народні співці-музиканти. Персонажі билин – народні герої – богатир Ілля Муромець, Добрина Нікітич. Билини виникли в XI-XII ст. в Київській Русі, згодом поширилися в північних областях росії. Риси билинних героїв зберегли українські казки, такі як «Казка про Котигорошка», «Казка про Кожум'яку».

Легенда (лат. *legenda* – те, що слід читати). Це фольклорний або літературний твір, у якому є розповідь на фантастичну тему. Легенди мають різний зміст. До легенд відносять поширені у середні віки «життя» перших

⁹ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

християн, «святих» подвижників і князів. Їх читали в церквах, монастирях у дні свят на честь святих. Згодом з'явилися апокрифічні легенди з атеїстичними мотивами. Ці легенди були заборонені церквою. Відомі легенди про історичні події і народних героїв, про керівника визвольної війни Хмельницького, фастівського полковника Семена Палія. У легендах про Олексу Довбуша.

Міф (грец. *mythos* – слово, переказ). Міфи з'явилися у той час, коли в людей було наївне безпосереднє уявлення про навколишній світ. М. Моклиця називає міф альтернативною реальністю. За її словами, міф – «об'єктивація первісного сприйняття, яке з часом стає синонімом вигадки, неадекватного бачення такого, чого насправді в житті нема. Міф концентрує у собі поліаспектність людського світосприйняття. Він рівною мірою оманливий та істинний: він позначає наш безкінечний процес пошуку істинних знань. Міф – антитеза до наукового світосприйняття – адекватного, обґрунтованого, доведеного як істинне». Міфи відрізнялися від казок, бо казки вважалися плодом фантазії, і від легенд, бо в легендах були реальні історичні події і герої. Міф сприймався як щось ймовірне. Сучасні літературознавці вважають міф узагальнено-цілісним сприйманням дійсності, що характеризується синтезом реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості. Під міфом розуміють стійку архетипну модель, яка оформлена в певних сюжетах, образах.

Народні сміховинки (анекдоти) – сатиричні або гумористичні оповідки, що висміюють певні людські вади.

Притча – алегоричне оповідання про людське життя моралізуючого характеру. Жанр притчі з'явився у фольклорі, він походить від аполога (казки про тварин). З аполога розвинулася і байка. Ю. Клим'юк, порівнюючи притчу і байку, відзначає, що близька жанрова форма притчі та байки зумовлена спільністю їх походження: від міфу до казки, від казки до аполога, з якого й розвинулася власне байка і притча. «Повчальність, алегоричність, філософічність, зовнішня подібність побудови, – пише Ю. Клим'юк, – це ті риси, що єднають притчу з байкою. Водночас притча має ряд відмінностей: якщо байка змальовує характер людини, викриває її негативні риси, то в притчі на характери героїв звертається мало уваги, вони є часто неконкретними, можна сказати навіть абстрактними, повністю залежать від наперед заданої думки...

І ще одна істотна різниця: байка є твором комічним, притча – в принципі твір серйозний (хоча можуть бути притчі гумористичні й сатиричні)¹⁰

«Відповідно до змісту й ідейного спрямування притча ділиться на релігійну й світську, філософську й моральну, а також фольклорну. Притча може мати різні модифікації: короткий повчальний вислів (прислів'я, приказка, сентенція), фабульна притча (прозова і віршова), притча з поясненням і без пояснення, притча з алегорією і без алегорії, притча – парабола, притча – розгорнуте порівняння.

Епопея (грец. *epopoia* від *eros* – слово та *poieo* – творити) - розповідний вид, який був популярний до появи роману. Епопея бере початок у міфології та

¹⁰ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

фольклорі. У Стародавній Греції епопеєю називали цикл народних сказань, легенд і пісень про значні історичні події, легендарних та історичних героїв. На основі народних епопей сформувалися авторські - «Іліада» і «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія. «Витязь в тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Слово о полку Ігоревім». Епопея всебічно змальовує суспільно-політичне життя, звичаї, культуру, побут народу, родинні відносини. Її стиль урочистий, виклад неквапливий. Особливе місце в епічних поемах займають промови героїв, монологи, діалоги.

У XVIII ст. епопею витіснив роман. Епопеями почали називати великі епічні твори – романи, цикли романів. Відомі такі українські романи-епопеї, як «Кров людська – не водиця», «Велика рідня» М. Стельмаха, «Волинь» У. Самчука, поеми-епопеї – «Прокляті роки», «Попіл імперій» Юрія Клена.

Роман (франц. roman, нім. roman, англ. novel) – великий епічний твір, у якому особисте життя людини змальовується у зв'язку із суспільним. У романі багато героїв і детально змальовуються їх характери, багатогранні зв'язки між собою та суспільством.

Спочатку терміном «роман» називали віршові твори, написані романською мовою (італійською, французькою, португальською...). Слово «роман» з'явилося у середні віки.

Роман – багатоплановий епічний твір, у якому дійсність розкривається багатогранно. У романі – кілька сюжетних ліній, багато персонажів, які змальовуються у суспільних взаєминах і в побуті.

Роман має складну композицію, у ньому використовуються розповіді, описи, авторські відступи, монологи, діалоги тощо.

У літературній практиці зустрічаються такі жанри, як роман-нарис, роман мемуарний, роман-фейлетон, роман-памфлет, роман епістолярний, роман-репортаж, роман-монтаж, роман-притча, роман-пародія, роман-есе.

Повість (від повідувати) – це епічний твір середньої форми. Вона займає проміжне місце між романом і оповіданням. В основі повісті – один або кілька конфліктів, небагато подій, один або декілька епізодів, повільний розвиток подій, відносно проста композиція. В. Кожинів вважає, що повість «не має напруженого та завершеного сюжетного вузла», у ній відсутня «єдність наскрізної дії*».

Жанри повісті: історична, соціально-побутова, історико-біографічна, фантастична, детективна.

Оповідання – це епічний твір малої форми. В його основі, як правило, – одна подія, одна проблема. Розповідь в оповіданні має початок і кінець. Оповідання вимагає від письменника вміння на малій площі змалювати яскраву картину, створити ситуацію, в якій герой виявляє себе виразно, рельєфно. Характери в оповіданні сформовані, відсутня широка мотивація вчинків і подій, описи стислі, їх мало.

Новела (італ. novella – новина) – малий вид епосу. Вона з'явилася ще у Стародавній Греції, мала усну форму, розважальний або дидактичний характер. Її використовували як вставні епізоди Геродот (розповідь про Аріона, кільце

Полікрата), Петровій (новела про Матрону Ефеську). В епоху еллінізму новела мала еротичний характер. Як вид епосу новела оформилася в епоху Відродження в Італії («Декамерон» Боккаччо, «Гептамерон» Маргарити Наваррської). Найбільшого розвитку досягла у ХІХ ст.

Чим відрізняється новела від оповідання? У новелі менше персонажів, ніж в оповіданні, характери сформовані, новеліст не коментує думок і почуттів персонажів. У новелі відточена кожна деталь, для мікроаналізу вона використовує один момент з життя і на ньому розкриває значні психологічні переживання. В новелі – однолінійний, напружений, динамічний сюжет, несподівані повороти дій, раптовий фінал, асиметрична композиція, як правило – драматична колізія. У зарубіжних літературах здебільшого не роблять різниці між оповіданням і новелою.

Есе (франц. *essai* – спроба, начерк) – жанр, який перебуває на стику художньої літератури і публіцистики. У ньому піднімається часткове питання. Есе характеризується великою суб'єктивністю. До есеїстики відносять різні твори: філософські, історичні, критичні, біографічні, публіцистичні, морально-етичні і навіть поетичні.

Нарис – вид публіцистики, на межі мистецтва слова і журналістики. Як самостійний вид епосу існує з ХVІІІ століття. Нарис з'явився в Англії, був популярним у творах письменників просвітницького реалізму (Аддісона, Вольтера, Дідро). Значне місце зайняв нарис у літературі 40-х років ХІХ ст.

Фейлетон (франц. *feuilleton* від *feuille* – лист, аркуш) – це твір художньо-публіцистичного характеру на актуальну тему, розкрити в сатиричній або гумористичній формі. Фейлетон – проміжна ланка між нарисом, оповіданням та новелою. У Франції фейлетоном називали додаток до газети з політичним памфлетом. Згодом фейлетон став органічною частиною газетного аркуша («підвалу»), відділеного жирною лінією. Пізніше фейлетоном почали називати статтю, вмішену в «підвалі». Зображально-виражальними засобами фейлетону є іронія, гіпербола, гротеск, каламбур, комічна ситуація, сатирична деталь. Є фейлетони документальні і недокументальні (проблемні).

Памфлет (анг. *pamphlet* від грец. *pan* – усе, *phlego* – палю) – публіцистичний твір на злободенну тему. В основі його лежить великий соціальний об'єкт, цим багато в чому пояснюється специфіка памфлета, особливості його побудови та стилю... Памфлет за структурою ближчий до публіцистичної статті. Його основу складають об'єкти величезної ваги, які часто немає потреби переводити в соціальний аспект.

Пародія (грец. *parodia* – переробка на смішний лад від *para* – проти, *ode* – пісня) – жанр фольклору і сатиричної літератури, об'єктом якого є композиція, лексика, образи, стиль, напрям, твір письменника. Пародія – форма літературної боротьби.

Гумореска невеликий твір, віршовий, прозовий або драматичний, про смішну рису людини або випадок. Гуморески можуть мати віршову або прозову форму. У гуморесці сміх має форму доброзичливої критики у народній, дотепній, іронічній, оксиморонній формі.

Байка (анг, франц. fable, лат. fabula) – популярний епічний твір світової літератури. Байка має сюжет, алегоричні образи, повчання, свій початок бере у фольклорі. Основою для багатьох байок стали народні казки про тварин. Здебільшого байки мають дві частини. У першій розкривається подія, факт, явище, особа, у другій – мораль, яка може бути на початку або в кінці байки. Більшість байок має віршову форму, пишеться вільним віршем.

3. Лірика, особливості, види, жанри

Термін походить від грецького lyra – музичний інструмент, під акомпанемент якого античні поети виконували свої вірші. Ті твори, які виконувалися у супроводі ліри, називали ліричними. В основі лірики - думки і переживання ліричного героя. Термін «ліричний герой» увів Ю. Тинянов. Ліричного героя не можна ототожнювати з автором, хоча він зв'язаний з автором, його духовно-біографічним досвідом, світовідчуттям, душевним настроєм. Ліричні переживання можуть бути властиві не лише поету, але й іншим особам, не подібним до нього. Характер ліричного героя часто розкривається через дії, вчинки. Важливе місце у ліричних творах займає пряма авторська характеристика. Часто використовується у ліричних творах автохарактеристика:

Коли я буду навіть сивою,
і життя моє піде мрякою,
я для тебе буду красивою,
а для когось, може, ніякою.
А для когось лихою, впертою,
ще для когось відьмою, коброю.
А між іншим, якщо відверто,
то була я дурною і доброю...

(Л. Костенко, «Між іншим»)»

Крім ліричного героя, в ліриці є автор-оповідач і власне автор, С. Бройтман називає це ліричне «я», яке не збігається з ліричним героєм. У творах з автором-оповідачем для лірики характерна ціннісна експресія, що виражається через позасуб'єктивні форми авторської свідомості: висловлювання належать третій особі, а суб'єкт мови граматично не виражений.

Характерна особливість ліричного твору – лаконізм. Думки, почуття, переживання у ліричному творі спресовані, сконденсовані, вони більш узагальнені, ніж у епосі.

Найпоширеніша форма ліричного твору – монолог, діалоги трапляються рідко. Основний засіб викладу – роздум. У ліричних творах часто використовуються описи (природи, речей, інтер'єру), вони є засобом розкриття внутрішнього світу людини. У деяких ліричних творах є розповіді про події – епічні елементи. Зустрічаються й драматичні елементи (діалоги). Отже, лірика використовує засоби інших родів літератури. Лірична поезія близька до музики, музика, як і лірика, виражає внутрішній світ людини. У ліричних творах нема розгорнутого сюжету, ситуації.

Види і жанри лірики

А. Ткаченко для поетапного осягнення феномена лірики пропонує таку послідовність: «

1. Рід – лірика.

2. Вид – а) віршована, або ж поезія; б) драматизована, або рольова; в) прозова (мініатюри та більші форми).

3. Жанр (пісня, ода, елегія, епіграма тощо).

Ода (грец. дай – ліричний твір, який славить богів, видатних людей, важливі суспільні події, величні явища природи. В епоху античності одою називали хорову пісню.

Пеан (грец. paian, paieon, paion – цілитель, спаситель) – гімн на честь бога поезії і сонця, захисника від лиха Аполлона, згодом пеанами почали називати пісні-молитви, пісні-подяки на честь інших богів.

Гімн (від грец. hymnos) – урочиста пісня на честь визначної події або героя. Античні гімни мали особливу композицію. Вони включали форму звертання до об'єкта похвали, в гімні детально оспівувалися подвиги. Завершувалися твори молитвою, заклинанням, побажанням, у них використовувалися окличні, питальні фігури, повтори.

Канцона (італ. canzone – пісня) – жанр середньовічної лірики трубадурів Провансу, присвячений кохання. Канцона мала строфічну будову, наскрізне римування. Остання строфа була коротшою, вона присвячувалася дамі серця. Жанр канцон и використовували Данте, Петрарка, Боккаччо.

Псалми (грец. psalmos – пісня, гра на струнному інструменті) – пісня релігійного змісту. Псалми були популярними в добу бароко.

Мадригал (італ. madrigale – пісня рідною мовою) – невеликий твір (2-12 рядків) на тему кохання. Мадригал має форму звертання, відзначається дотепністю, містить компліменти особі, до якої звернений.

Дифірамб (грец. dithyrambos) – урочиста хорова пісня, присвячена богові Діонісу, згодом іншим богам і героям. Дифірамб урочистим пафосом близький до оди і гімну, він супроводжувався танцями. Тепер під дифірамбом розуміємо надмірне звеличення якоїсь особи.

Станси (італ. stanza – зупинка, кімната) – чотирирядкова строфа, яка має закінчену думку і жанр медитативної лірики. За змістом станси - щось середнє між одою і гімном.

Альба (прованс. alba – світанок) – жанр куртуазної лірики XI-XII ст. Це пісня, яка має форму діалога або монолога, ситуація альби – розлука закоханих на світанку.

Рубаї – жанр медитативної лірики, запозичений із фольклору таджиків і персів. Рубаї включає чотири рядки, з яких перший, другий і четвертий римуються.

Епіталама (грец. epithalāmios – шлюбний, весільний) – у давньогрецькій ліриці – пісня на честь молодого подружжя. Її виконували під час шлюбної церемонії, вона мала форму побажання.

Серенада (франц. serenade від італ. sera – вечір) – пісня про любов, яку виконують під акомпанемент мандоліни або гітари. Серенада славила цноти дівчини, запрошувала на побачення.

Епітафія (грец. eпитaphios – надгробне слово) – вірш, який призначений для напису на надгробному пам'ятнику. Такий напис у формі епіграми, епінікія (пісня про непохованого небіжчика) пов'язаний з культом мертвих, він мав дидактичну функцію.

Епіграма (грец. eπίγραμμα-напис) – жанр сатиричної лірики. У Давній Греції епіграми писали на вівтарях спершу у формі елегійного дистиха, згодом ямбічним розміром.

Елегія (грец. elegeia – скарга) – ліричний твір меланхолійного, сумного змісту. Елегія з'явилася у Стародавній Греції у VII ст. до н. е. Мала форму елегійного дистиха.

Послання – ліричний твір, написаний у формі листа або звернення до якоїсь особи чи людей. У творах цього жанру використовувалася дидактична або морально-філософська проблематика, яка поєднувалася з панегіричною, гумористичною або сатиричною.

Ліричний портрет – це вірш, у якому дається оцінка певної реальної особи. У ліричних портретах змальовується зовнішність і внутрішній світ ліричного героя або конкретної особи.

Дума (дума) – ліричний жанр медитативно-елегійного характеру, поширений у творчості українських, польських, білоруських письменників-романтиків XIX ст.

Оскільки дрібна класифікація ліричних творів у сучасній літературі неможлива, чисті жанри трапляються рідко, відбувається їх синтез, доцільно виділяти широкі жанрові групи творів, зокрема, лірику філософську, медитативну, сугестивну, публіцистичну, сатиричну і наукову.

У філософській ліриці раціональне домінує над емоціональним. Її предмет – філософське освоєння людини і світу, загальні закономірності розвитку суспільства і природи, онтологічні та екзистенційні проблеми. Філософська лірика використовує такі жанри, як елегія, етюд, сонет, газель, рубаї.

Медитація (лат. meditatio – роздум) – жанр ліричної поезії, в якому поет розмірковує над онтологічними, екзистенціальними проблемами. В основі медитативної лірики - аналіз внутрішнього світу людини, співвіднесеної з довкіллям. Автор медитації прагне пізнати себе і світ, певні життєві явища.

Сугестивна лірика (лат. suggestio – натяк, навіювання) - жанрова група ліричних творів, яка освоює духовну сферу, внутрішні конфлікти морально-психологічного характеру. Важливу роль в сугестивній ліриці відіграють асоціативні зв'язки, багата метафорика, мелодійність, розмиті образи, розхитані мовно-інтонаційні конструкції, опосередковані натяки. Сугестивна лірика – найчастіше потік почуттів, складні емоційні переживання без означення мотивів, причин, незбагненні, невловимі стани ліричного героя, які важко відтворити

реалістичними засобами. Сугестивні вірші пишуть поети філософського і медитативного складу мислення.

Публіцистична лірика – це відкрито тенденційні твори, її предмет – соціальні, політичні, світоглядні проблеми, завдання: утвердити або заперечити якусь думку. Публіцистична лірика адресується конкретній особі або широкому колу читачів. У ній органічно поєднується раціональне і емоціональне, вона вдається до такого способу вираження, як декларація.

Сатирична лірика. Сатира (лат. satira від satura – суміш, усяка всячина) об'єднує твори різних жанрів, які викривають негативні явища в житті суспільства або людини. У вузькому значенні – це ліричні твори викривального змісту.

Наукова лірика. Це такий жанр лірики, у якій змістом є науковий компонент.

При вивченні ліричних творів часто використовується тематична класифікація. Виділяють такі жанри:

1. Громадянська лірика – розкриває суспільно-національні питання і почуття. У громадянській ліриці можна виділити суспільно-політичну і патріотичну тематики.

2. Інтимна лірика відображає переживання героя, пов'язані з особистим життям. Її різновиди:

- а) любовна – про кохання як стан душі ліричного героя;
- б) еротична – про тілесне чуттєве кохання;
- в) родинна; лірика дружби.

3. Філософська лірика – осмислення змісту людського життя, проблеми добра і зла.

4. Релігійна лірика – виражає релігійні почуття і переживання.

5. Пейзажна лірика передає роздуми і переживання ліричного героя, викликані явищами природи.

6. Сатирична лірика викриває суспільні або людські вади.

4. Особливості драми, види і жанри.

Драма (грец. drama – дія) – рід літератури, у якому поєднуються епічний і ліричний способи зображення. Основою драматичного твору є конфлікт, його зміст розкривається через гру акторів. Драма показує людину в напружений момент життя, розкриває характер через дії, вчинки, рух її душі. Драматичні твори мають динамічний сюжет, їх пишуть у формі розмови дійових осіб. З видів прямої мови драматичні твори найчастіше вживають діалог, рідше – монолог, у масових сценах – полілог. Авторська мова використовується лише у ремарках, які виконують службову функцію. У них повідомляється про вигляд, вік персонажів, їх професії, риси вдачі, подається опис сцени.

Драматичний твір ділиться на частини, які називаються діями або актами. Акти складаються з яв, поява нової дійової особи означає нову яву, не у всіх творах є яви. Між діями є перерви (антракти), які необхідні для зміни декорацій, а також відпочинку акторів і глядачів.

У драматичному творі – невелика кількість подій і дійових осіб, як правило, – одна сюжетна лінія, коли є побічні, то розвинені слабо і підпорядковані головній. Основні засоби характеристики дійових осіб - вчинки, дії, жести, міміка, мова. Емоційне сприйняття гри акторів посилює музика.

Драматичні твори, призначені для сценізації, – невеликі за обсягом (70-80 стор. тексту), бо тривалість вистави не може перевищувати 3-4 години.

Види і жанри драми

Драма як літературний рід поділяється на три види: трагедію, комедію і власне драму.

Трагедія (грец. *tragidia* від *tragos* – цап, *ode* – пісня, букв. цапина пісня) виникла з ігр сумного характеру в честь бога Діоніса восени, коли греки проводжали його на зимову сплячку. Виникнення трагедії пов'язане з міфом про смерть бога Діоніса. Його смерть оплакували в дифірамбах.

Антична трагедія включає шість обов'язкових елементів (про них іде мова у праці Арістотеля «Поетика»):

- 1) розповідь (міф);
- 2) характери;
- 3) думка (вміння говорити про доречне та істотне);
- 4) мова (метрична або прозова);
- 5) музика;
- 6) видовище.

Комедія – це вид драми, протилежний трагедії. Вона зв'язана з низьким і потворним. Комедія (грец. *komodia* від *komos* – весела процесія і *ode* – пісня) – сатиричний твір, у якому викриваються негативні явища в житті людини і суспільства. Комедія сформувалася у Стародавній Греції з сороміцьких пісень. Виникла з ігр в честь бога Діоніса навесні, який, за їхніми віруваннями, повертався до життя. Коли корифей розповідав про воскресіння Діоніса, хор співав радісні пісні про перемогу життя над смертю. Після закінчення обряду йшли масові художні виступи, веселі ігри, танці.

Антична комедія має композицію, яка відрізняється від структури комедій інших епох. Вона починалася прологом, у якому викладалася головна тема і визначався зміст боротьби героїв. За ним йшов парод (виступ хору), він був підготовкою до агона. Агон – суперечка героїв на актуальні теми. За агонем – парабаса, актори залишали сцену і слово переходило до хору. Завершував комедію ексод, у якому перемагало добро, позитивне, а негативне засуджувалося. Аристофанівська композиційна структура проіснувала недовго.

В епоху середньовіччя комічне відривали від смішного, комедією вважали твір з щасливою кінцівкою. Данте назвав свою поему «Божественною комедією».

Жанри комедії

Сатирична комедія з'явилася в епоху античності. У сатиричній комедії немає позитивних героїв, вона розвінчує суспільні вади. М. Гоголь писав, що в його сатиричних комедіях позитивним героєм є сміх. Зразком сатиричної комедії є одноактна п'єса М. Зарудного «Номенклатурна одиниця».

Героїчна комедія з'явилась у творчості романтиків. її основоположником є французький поет-романтик Е. Ростан, автор комедії «Сірано де Бержерак». У героїчній комедії поєднується героїчне і комедійне начало. Розквіт героїчної комедії припадає на 30-ті роки ХІХ ст. Зразками цього жанру є «Мій друг» М. Погодіна, «Слава» В. Гусєва.

Лірична комедія. У ліричній комедії розкриваються інтимні почуття героїв, у ній синтезується сумне і веселе. Позитивний герой через позитивні риси потрапляє у смішні ситуації.

У **родинно-побутовій** комедії розкриваються побут, звичаї, родинні стосунки персонажів. Цей жанр сформувався в епоху класицизму. У творчій практиці його використовували Мольєр («Мішанин-шляхтич»), Іван Карпенко-Карий («Сто тисяч», «Хазяїн»), М. Куліш («Закут»)»¹¹.

Комедія масок або комедія дель арте (італ. commedia deli arte – професійна комедія) – вид імпровізованого народного театру епохи Відродження. Дійовими особами комедії є слуги-маски: Арлекін, Бригелла, Серветта, Пульчинелла, маски панів (купець Панталоне, Капітан, Доктор), ролі закоханих виконували без масок. Кожен персонаж мав сталі риси характеру, носив відповідний одяг, розмовляв своєю мовою. Комедія дель арте поєднувала пісню, слово, танець акробатику. У ній брало участь 10–13 дійових осіб, інтер'єр – міська вулиця, балкон, вікно.

Комедія ситуацій – різновид комедії, в основі якої інтрига, непередбачені ситуації, несподіваний поворот у сюжеті. Комедії ситуацій властивий незбіг слів і вчинків, вона з'явилася в добу античності, розвивалася в епоху середньовіччя.

Комедія інтриги – різновид комедії ситуацій, п дія жвава, напружена, з авантюрними ускладненнями (обманом, перевдяганням). Заплутаний конфлікт вирішується у несподіваній кінцівці. Комедіями-інтригами є «Сивільський цирульник» П. Бомарше.

Комедія характерів – опозиційний жанр щодо комедії ситуацій. В її основі – напружена, гостра боротьба, яскраві, типізовані характери. Героям комедії характерів властива одна пристрасть.

Комедія настроїв – це жанр, у якому поєднані особливості комедії-ситуації та комедії характерів. У комедії настроїв немає зовнішніх конфліктів, традиційної зав'язки, розвитку дії і розв'язки, вона відзначається тонким психологізмом, глибокими переживаннями, емоційністю. Комедіями настроїв є «Блакитна троянда» Лесі Українки.

Комедія плаща і шпаги (ісп. comedia de sara y espada) – іспанський вид комедії інтриги (ХVI-ХVII ст.), отримав назву за деталями костюмів головних героїв. Комедійний конфлікт у комедії плаща і шпаги витікав із заплутаної інтриги, учасниками якої були герої шляхетського походження і їх спритні дотепні слуги. Комедія плаща і шпаги була створена на протиположності класицистичній комедії.

¹¹ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

Комедія ідей (анг. comedy of ideas) – висміює парадоксальні ідеї. До жанру комедії ідей зверталися Б. Шоу («Дилема лікаря», «Людина та надлюдина») І. Костецький («Близнята ще зустрінуться»).

Комедія-балет (франц. comedie-ballet) – жанр, у якому поєднуються діалог, пантоміма, танець, вокальна та інструментальна музика. Цей жанр запровадив Мольєр, зразками комедії-балету є його твори «Шлюб із примусу», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі», «Жорж Данден».

Інтермедія (від лат. intermedius – те, що знаходиться посередині) – комічна п'єса або сцена, яку виконували між діями основної драми.

Інтерлюдія (лат. inter – між, ludus – гра) – це жанр англійської комедійної драми, яка виникла на рубежі XV-XVI ст. Інтерлюдія відрізняється від інтермедії, вона була самостійним жанром. Персонажі інтерлюдії – священики, селяни, жителі міст.

Фарс (франц. farse, nar.fartiiо – начиняю, наповнюю) – жанр комедії середньовіччя. Сформувався у XII ст., набув популярності у XIV-XVI ст. Фарс базується на побутових ситуаціях реального або анекдотичного характеру. У фарсі нема індивідуалізованих образів, натомість є персонаж і маски: хитрий слуга, сварлива невірна дружина, шарлатан-лікар, невдаха-студент. У фарсі є буфонада, ексцентрика, швидка зміна ситуацій, герої сперечаються, б'ються.

Фастнахтшпіль (нім. fastnachtspiel – масницька гра) – жанр побутового німецького комічного театру. В основі – народні звичаї, обряди, зокрема вигнання зими, злих духів.

Соті (франц. soties від sot – дурний) – невеликий твір комічного змісту, набув популярності в XV-XVI ст. у Франції. Герої соті – блазні та дурники. Ці комічні п'єси фали аматори, які об'єднувалися у так звані «корпорації дурників», відомою корпорацією була паризька компанія «Безтурботні хлопці». В соті висміювалися різні суспільні верстви. Згодом в соті входить виразний сатиричний елемент, тому король Франциск I заборонив цей жанр.

Водевіль (франц. vaudeville) – одноактна жартівлива п'єса комедійного характеру, іноді з танцями і піснями. Як жанр сформувався наприкінці XVII – поч. XIX ст. У XIX столітті водевіль втратив політичну гостроту, перетворився на жартівливий твір із заплутаним сюжетом, неочікуваними подіями і перипетіями, непорозуміннями.

Трагікомедія – драматичний твір, у якому органічно зливаються трагічне і комічне. З'явився у давньоримському театрі. Видом трагікомедії XX ст. став **трагіфарс**. Трагіфарсами назвав свої твори «Стрільці» і «Носороги» Ежен Іюнеско.

Драма як вид займає проміжне місце між трагедією і комедією. Трагедія і комедія показують життя дещо однобічно, бо змальовують або трагічне, або комічне. Драма змальовує дійсність ширше, весбічніше. Герої драми здатні на глибокі переживання, мужні, героїчні вчинки, вони діють у звичайних умовах, іноді потрапляють у комічні ситуації. Потворне і низьке подається у драмі без комедійного загострення.

Є різні жанри драми: соціальна, героїко-психологічна, соціально-політична, побутова, соціально-побутова, лірико-психологічна, психологічна настроєва.

У літературі Просвітництва утвердилася міщанська драма. Її предмет – побут і звичаї людей третього стану, їх тривожне життя. Міщанська драма знаменувала розрив з естетикою класицизму.

Мелодрама (грец. melos – пісня, наспів, музика, агата – дія) – літературний твір повчально-моралізаторського характеру з напруженим конфліктом і перебільшеною емоційністю. У мелодрамах є неправдоподібні ситуації і події; зовнішні ефекти (бійки, смертельні випадки). Герої мелодрами – люди незвичайної долі, надто чутливі, вони гостро реагують на події і вчинки персонажів. У мелодрамах, як правило, щасливий кінець.

Тепер мелодрамами називають недосконалі твори, де гострота конфліктів замінена банальними пристрастями.

Драма-феєрія (франц. fee – фея, чарівниця) – п'єса з казково-фантастичним сюжетом і героями, у драмах-феєріях казкове переплітається з реальним.

Драма сатира (грец. drama – дія і satyros – демон родючості) – жанр давньогрецького театру, який займав проміжне місце між трагедією і комедією. В епоху античності драму сатирів називали «жартівливою трагедією». В її основі пригоди, еротичні історії, викрадення, фантастичні події, запальні танці, декламації, пісні хору; герої драми сатирів – міфологічні.

Літургійна драма – це духовна драма, яка набула популярності в епоху середньовіччя у IX-XIII ст. Літургійна драма використовувала латинський текст Біблії, її виконували духовні особи біля вівтаря.

Містерія (грец. mysterion – служба, релігійний обряд на честь якогось божества). У містеріях біблійні мотиви набували побутового характеру. Так, Ной поставав у образі бувалого матроса, а його дружина – сварливої баби.

Міраклъ (франц. miracle від лат. miraculum – диво) – один із жанрів середньовічної віршованої драми (XII-XV ст.) релігійно-повчального змісту. В основі сюжету – «чудо», яке здійснює святий.

Ауто, ауту (іспанське та португальське auto – дія) – одноактна драматична вистава релігійно-алегоричного змісту, набула поширення в Іспанії та Португалії у другій половині XIII ст. Ауто близька до містерії, її виконували актори у кількості 3-4 чоловік. Персонажі ауто – Смерть, Купідон, Янгол, Імператор.

Скетч (анг. sketsch – ескіз, начерк) – невеликий твір гумористичного або сатиричного характеру. В його основі – гострий сюжет, несподівані смішні ситуації. Скетч, як правило, складається з однієї дії, яка триває сім – п'ятнадцять хвилин, тематика скетчів – родинно-побутова.

Мораліте (франц. moralite від лат. moralis – моральний) – віршована драма алегоричного характеру, вона сформувалася у Франції та Англії у XV ст., поширилася в багатьох європейських літературах. Героями мораліте були

алегоричні образи: Дружба, Справедливість, Розум, Нерозум, Багатство, Бідність, Надія, Віра, Любов. Позитивні герої завжди перемагали.

Елементи мораліте входили в містерії, міраклі, історичні драми.

Шкільна драма жанр церковної драматургії. Шкільна драма з'явилася у XV ст., поширилася в Італії, Франції, Нідерландах, Австрії, Німеччині, Польщі. Для шкільних драм використовувалися біблійні сюжети, а згодом історичні явища і факти. Шкільна драма мала віршовану форму, строгу композицію, вона складалася з 3-5 актів, після кожного виступав хор, який розважав глядачів.

Драма включала пролог і епілог. Вистави відбувалися до Різдва і Великодня.

Драматична хроніка. Утвердилася в епоху середньовіччя. Це вид драми, близький до епосу, в його основі – історичні події. Сюжет розвивався у часовій послідовності, сюжетні лінії і епізоди мали закінчений характер.

Драматичний етюд – це одноактний драматичний твір, в основі якого один епізод, події змальовані статично, характери дійових осіб лише окреслені

Вертеп – пересувний ляльковий театр, популярний в Україні у XVIII-XIX століттях, у якому ставили релігійні та світські п'єси. їх виконавцями були школярі, дяки, згодом мандрівні групи артистів. Вертепні драми ставили на сільських і міських майданах, ярмарках. Приміщенням театру була найчастіше двоповерхова скринька з прорізами у підлозі. Підлогу застеляли хутром, щоб не було видно щілин, з яких вертепник водив ляльок, тримаючи їх за дрiт. За дерев'яних ляльок говорив і співав вертепник, який змінював голос відповідно до ролі: Ангела, Пастуха, Воїна. За спиною перебував хор, який виконував молитви і Духовні кантати. Крім вертепної скриньки вертепний театр використовував восьми або дванадцятипроменеу зірку, що засяяла, коли народився Ісус Христос. На верхньому поверсі розігрувався сюжет про народження Христа та Ірода, який звелів винищити всіх немовлят, за це Смерть покарала його. На нижньому поверсі ставили жартівливі побутові сценки, в яких висміювалися недоліки тодішнього життя. У другій частині вертепного дійства використовувалися прислів'я, приказки, народні пісні.

5. Суміжні змістоформи

«Суміжні змістоформи виникають внаслідок взаємодії літературних родів. Поєднання епічних і ліричних елементів породило ліро-епічні твори: баладу, думу, билину, байку, сатиру, буколіку, співомовку, ліро-епічну поему, роман у віршах.

Балада (лат. *bailare* – танцювати) – у добу середньовіччя (XII-XIII ст.) була любовною хоровою піснею до танцю.

Думи – ліро-епічний твір героїчного характеру про історичні події з життя українського народу. У думі можна виділити три частини:

- 1) заспів (заплачка);
- 2) розповідь;
- 3) закінчення.

Історична пісня – твір ліро-епічного характеру про історичні події та історичних осіб. Найдавнішими є історичні пісні козацьких часів (XV-XVIII ст.),

у них оспівується боротьба проти турецько-татарських, польських та московських загарбників. Історичні пісні можуть бути епічними («У селі Грузькому жила вдова Бондариха»), ліричними («Зажурилась Україна, бо нічим прожити»).

Байка – алегоричний твір дидактичного характеру. Включає розповідь і повчання, яким може починатися або закінчуватися байка. В алегоричних образах тварин, рослин висміюються людські вчинки і вади. Першим байкарем був легендарний грек Езоп (VI-V ст. до н. е.), він писав байки прозою.

Співомовка – сюжетний твір гумористичного або сатиричного характеру. В основі його – комічний або трагікомічний епізод, героїв небагато, події змальовані лаконічно і динамічно. Кінцівка - несподівана, дотепновражаюча.

Буколіка (грец. boucolicôs – пастух, bon colikos – пастуша пісня). Це жанр античної пасторальної поезії, яка мала форму монологів або діалогів. Джерело буколіків – грецький фольклор, зокрема народні пісні про життя і смерть Діоніса, який був безнадійно закоханим і помирав від нерозділеного кохання у юному віці.

Видами буколічної поезії були ідилії та еклоги.

Ідилія (грец. eidyllion – замальовка, віршована пісенька). Основоположником ідилії був грецький поет Теокрит (III ст. до н. с.). Ідилія відтворює щасливе життя людини на лоні природи.

Еклога (грец. eklogē – вибір) – жанр буколічної поезії, побудований у формі діалога між пастухом і пастушкою, який змальовує побутову сценку. Цим відрізняється від ідилії, в основі якої внутрішні переживання ліричного героя. Еклоги Теокрита і Вергілія були свого роду пропагандою ідеології дрібних землевласників або ідеалізацією селянського життя. Були у них міфологічні мотиви і політичні елементи.

Поема (грец. роіета – твір) об'єднує різні твори як за змістом, так і за формою. Первісна поема мала епічний характер і міфологічний зміст («Іліада», «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія). Епічними є «Пісня про Роланда», «Слово о полку Ігоревім». Це переважно віршовий твір, у якому змальовуються значні події минулого, сучасного або майбутнього і яскраві характери. Розповідаючи про події, вчинки, поет передає особисті переживання, які поглиблюють розкриття теми і передають ставлення автора до зображуваного. Сюжет ліро-епічної поеми чіткий, динамічний, характеристика героїв поєднується з ліричними відступами.

Драматична поема – твір середній за обсягом, у якому поєднуються драматичні та ліричні елементи. Вона відзначається лаконізмом, відсутністю широкого тла подій.

Ліро-драма може мати велику, середню та малу форми.

Епо-драми. В епічній драмі розповідь домінує над дією. В епічній драмі завжди присутній автор, він пояснює те, що відбувається, розкриває його зміст, нерідко використовуючи фото і кіно-хроніку.

Роман у віршах – ліро-епічний жанр, у якому розповідь супроводжується ліричним акомпонементом. У романах, віршах використовуються епічні

(розвиток сюжету, характерів) і ліричні засоби зображення, у розповідь включається ліричний герой. У розвитку сюжету і розкритті характерів помітну роль виконують ліричні відступи. Романи у віршах відзначаються підвищеною емоційністю.

До суміжних змістоформ відносяться мемуари, щоденники, художні життєписи»¹².

Питання для самоконтролю:

1. Як розрізнати жанр, вид, рід літератури?
2. Охарактеризуйте новелу і оповідання, які спільні і відмінні характеристики?
3. Які вам відомі жанри лірики?
4. Які особливості драми?
5. Які вам відомі види і жанри драми?
6. Які вам відомі жанри комедії?
7. Якими є особливості комедії масок або комедії д'арте?
8. Як, де і коли виникла міщанська драма?
9. Як виникають суміжні змістоформи?

¹² Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с

Лекція 3: Наукові методи і школи в літературознавстві

ПЛАН

1. Міфологічна школа
2. Культурно-історична школа
3. Біографічний метод
4. Філологічний метод
5. Психологічна школа
6. Компаративістика.
7. Феноменологія.
8. Літературна герменевтика.
9. Рецептивна естетика

Література: 3, 4, 15, 26, 34, 35

Поняття і терміни: *метод в літературі, наукова школа, міфологічна школа, культурно-історична школа, біографічний метод, філологічний метод, психологічна школа, компаративістика, феноменологія, літературна герменевтика, рецептивна естетика.*

«В античні і середньовічні часи літературознавство функціонувало у формі ідей та поглядів на словесне мистецтво. Лише з епохи Відродження почала формуватися методологія дослідження літературних явищ.

Метод у літературознавстві – система наукових засобів пізнання і тлумачення літературного феномену, спосіб його розуміння і висвітлення. Формується він у процесі осмислення словесних творів і залежить від світогляду та естетичних смаків інтерпретатора, які підлягають основним засадам суспільної свідомості або вступають із ними в суперечність, чим забезпечується оновлення методу або вироблення нового способу пізнання. Прихильники конкретного методу можуть об'єднуватися в **наукову школу**, яка генерує дослідницький досвід та утверджує засади вивчення словесного мистецтва»¹³.

1. Міфологічна школа

«Цей напрямок, а саме його коріння, в літературознавстві виник в кінці XVIII – на початку XIX ст., коли спалахнув гострий інтерес до міфу. Вся сучасна література постає наскрізь пронизаною «міфологемами», архетипами». При цьому останні трактуються не як «пережитки», а як носії вищої художності, мудрості і глибини. Сучасний міфологічний напрямок в літературознавстві виник на самому початку XX ст в Англії. Поштовхом до його виникнення стала знаменита книга Дж. Фрейзера «Золота гілка», перші томи якої з'явилися в останнє десятиліття XIX ст. У цій роботі англійський антрополог приділив основну увагу древнім ритуалам, пов'язаним зі зміною сезонів (вмирання – воскресіння) які виникли на основі сезонних міфів. Саме тому фрейзерівський напрямок в літературознавстві називають «ритуально-міфологічною критикою».

¹³ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

Серед шанувальників Дж. Фрейзера виявилася ціла група талановитих вчених Кембріджського університету (Дж. Уестон, Дж. Харрісон, Г. Меррей). У сучасному літературознавстві міфологічна школа перетворилася в неоміфологізм, ґрунтуючись на працях Дж. Фрейзера, Є. Тейлора, Дж. Кемпбелла) та міфологічній критиці (міфоаналіз), в основі якої є концепція про архетип (К. Г. Юнга). Іншими представниками цього напрямку є Н. Фрай та М. Єліаде»¹⁴.

«З античних часів міф, міфологію пов'язували з літературною творчістю (міф як складова художньої структури твору). Прочитання таких творів передбачає виявлення та інтерпретацію міфологічних елементів або структури. Методика міфологічного аналізу налаштовує на розпізнавання і виявлення в художній канві міфів або міфологічних структур, ідентифікацію літературного варіанта міфу з інваріантом, сформованим в усній словесності (фольклорі), з'ясування художньої функції міфологічного образу в контексті літературного твору, дослідження мотиву звернення письменника до нього»¹⁵.

2. Культурно-історична школа

«Родоначальник культурно-історичної школи – французький історик, мистецтвознавець Іпполіт Тен (1828–1893 рр.). Школа базувалася на філософії позитивізму, основоположником якого був Огюст Конт (1798–1857 рр.). Під впливом позитивізму І. Тен вимагав від мистецтва правдивості фактів, вважав, що особливості мистецтва перебувають у прямій залежності від суспільства. Зміни в суспільстві позначаються на мистецтві. вивчати у строгому причинно-наслідковому зв'язку, з урахуванням біографії та психології письменника, його культурного оточення, суспільної свідомості, етнічної специфіки, навіть клімату, географічного розташування. Усе це – ключ до інтерпретації художніх творів, осмислення літературного процесу. У трактуванні представників цієї школи культура – соціальна пам'ять людства, суспільний продукт діяльності людей. Тільки в її лоні художній твір виникає й реалізовує себе як соціальний феномен, може бути прийнятим і зрозумілим. Літературу вони усвідомлювали як частину загальної духовної культури і розглядали у зв'язку з іншими видами мистецтва. В основі літературного процесу І. Тен убачав три чинники»¹⁶:

«а) раса (особливості національного характеру, ознаки спадковості);

б) середовище (природа, клімат, соціальні умови, географічні, політичні обставини, економіка);

в) момент (історична епоха, її традиції, рівень культури).

І. Тен намагався пояснити особливості мистецтва об'єктивними суспільними умовами, але ігнорував специфіку мистецтва, його естетичну своєрідність, прирівнював художні твори до історичних джерел.

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьер, Г. Лансон (Франція), В. Шерер, Г. Гетнер (Німеччина)¹⁷.

¹⁴ Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46с.

¹⁵ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с

¹⁶ Там само

¹⁷ Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46с.

У ХХ ст. культурно-історична школа занепала, поступившись модерному мисленню в літературознавстві. Деякі її ідеї та досвід нині використовують здебільшого історики літератури, а також науковці, які вивчають локальні проблеми зародження і функціонування художніх феноменів.

3. Біографічний метод

Основоположником біографічного методу був французький літературознавець Шарль Огюстен Сент-Бев (1804–1869 рр.), який вважав, що на твір завжди впливає авторська особистість, зокрема її характер, психіка, походження, факти інтимного життя. Відомою працею Сент-Бева є тритомник «Літературно-критичні портрети» (1836–1839 рр.). Сент-Бев написав портрети всіх відомих французьких письменників з точки зору їхньої біографії, зв'язків з духовними течіями.

Послідовники Сент-Бева – Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). Біографічний метод використовували такі українські літературознавці, як М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, І. Франко, С. Балей, І. Дорошенко, В. Смілянська, М. Коцюбинська, Т. Гундорова¹⁸.

4. Філологічний метод

«Специфіка філологічного методу полягає у збиранні, систематизації, тлумаченні текстів з огляду на їх мовні особливості.

Основу філологічного методу він убачав у ретельному вивченні першоджерел, на результатах якого можна було б вибудовувати ґрунтовне пізнання літературного твору. Стратегія методу полягала в описуванні, каталогізації, лінгвістичному аналізі текстів, у дослідженні художньої форми твору – його лексичних, синтаксичних, фонетичних засобів.

Філологічний метод асоціюється з виникненням формалізму в літературі авангардизму (конструктивізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм). Літературознавство 20-х років ХХ ст. надавало особливої уваги формі художнього твору. В. Перетца вважають основоположником формального методу в Україні, однак цей напрям тут не розвинувся.

У сучасному українському літературознавстві філологічного методу не застосовують. Певною мірою з ним пов'язані текстологія (М. Сиваченко, Михайлина Коцюбинська, В. Бородін, Валерія Смілянська, Мирослава Гнатюк, Лариса Мірошниченко), дослідження поезики літературного твору (О. Александров, М. Ткачук, В. Моренець, В. Гуменюк, О. Камінчук, В. Фоменко, С. Луцак). Елементи філологічного методу наявні при вивченні поезики, стилю, тропіки, риторики, фоніки, стилістики, а також мотивної, сюжетної, образної структури словесного твору»¹⁹.

5 Психоаналітична школа

Ця впливова в літературознавстві школа виникла на основі вчення австрійського психіатра і психолога Зигмунда Фрейда (1856-1939) і його послідовників. З Фрейдом пов'язані дві важливі психологічні теорії – теорія

¹⁸ Там само

¹⁹ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с

несвідомого і теорія потягів. Психологія Фрейда базується на трьох положеннях:

- а) позасвідоме;
- б) вчення про дитячу сексуальність;
- в) теорія сновидінь.

Фрейд вважав, що всі процеси психічного життя людини мають позасвідомий характер, позасвідомими є почуття, бажання, мислення, уява. Свідомість, яка займає незначну частку в житті людини, агресивна і консервативна. Ознаками позасвідомого є позачасовість, спадковість, інфантильність, активність та ірраціоналізм. На думку Фрейда, придушення позасвідомого є причиною неврозів, різних аномалій людської психіки. Основа позасвідомого – сексуальні потяги. Психологія надав літературознавству і критиці специфічного напрямку. З самого початку свого виникнення, – а це друге десятиліття ХХ століття – психологічна критика зосередила увагу на особливостях психіки автора. Протягом століть були написані сотні психологічних біографій. Сам З. Фрейд проаналізував твори Достоєвського (стаття «Достоєвський і батьковбивство»).

За допомогою психологічного методу його послідовники намагалися пояснити як сутність художньої творчості взагалі (книга Ф. Прескота «Поетичне мислення»), так і проаналізувати окремі літературні проблеми. Особливий інтерес виявили фрейдисти до психології літературного героя, перш за все до образу Гамлета. До численних трактувань останнього була додана і психологічна його інтерпретація. Психологічний метод в різних модифікаціях і поєднаннях (зі структуралізмом, наприклад) продовжує використовуватися в літературознавстві і в даний час, своєрідно продовжуючи традиції «біографічної» критики. Однак він все частіше визначається як «старомодний». Занадто монотонним і схематичним уявляється прагнення психологіків відшукувати в авторів творів та їх героїв одні й ті самі психологічні установки, зокрема, зводити все і вся до горезвісного «едіпового комплексу»²⁰.

У контексті психологічної школи помітне місце посідає інтуїтивізм (А. Бергсон, Б. Кроче) – дослідницька тенденція, яка підносить значення підсвідомого, оголошує інтуїцію головним і визначальним методом естетичного пізнання.

6. Компаративістика.

«Літературна компаративістика (порівняльне літературознавство) сформувалася у ХІХ ст. під впливом праць німецького ученого Теодора Бенфея (1809—1888).

Компаративістика розвивається у взаємодії з теорією літератури, культурологією, філософією, психологією.

Вона орієнтується на методологічні засади феноменології, герменевтики, рецептивної естетики. Останнім часом активізувалася українська

²⁰ Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46с.

компаративістика (Д. Наливайко, Тамара Денисова, Галина Сиваченко, Р. Гром'як, А. Волков, А. Нямцу, В. Антофійчук, В. Будний, М. Ільницький). У центрі компаративістичних досліджень перебувають такі проблеми:

- міграція сюжетів, мотивів та їх варіанти в національних літературах;
- типологія художніх форм (зіставлення художніх явищ різних часів і літератур з метою виявлення спільних ознак та закономірностей розвитку);
- історична еволюція художніх форм (жанри, стилі, стильові різновиди, типи творчості) у словесному мистецтві різних народів, відтворення загальносвітової (регіональної) динаміки літературного розвитку;
- культурний контекст окремих літературно-мистецьких явищ.

Сучасна методика компаративістичних досліджень залежить від об'єкта вивчення та обраного наукового методу, який оптимально підходить для порівняльних студій»²¹.

7. Феноменологія.

На початку ХХ ст. у філософії, а згодом літературознавстві поширилася феноменологія (грец. *Phainomenon* – те, що з'являється, і *logos* – наука, слово) – науковий метод літературно-критичної інтерпретації словесних творів, оснований на з'ясуванні його мовно-сміслових джерел і психологічних передумов виникнення.

Засновник феноменології Е. Гуссерль досліджував проблему людської свідомості, актуальну і для розуміння мистецтва слова. Базовим поняттям у його концепції є інтенція (лат. *intentio* – намір, прагнення) – властивість свідомості сприймати, «присвоювати», осмислювати, називати те, що перебуває поза її сферою (людська свідомість – завжди свідомість чогось). У теорії літератури цю категорію застосував Роман Інгарден (1893–1970), який трактував літературний твір як об'єкт, що усвідомлюється через акт читання (читання як феномен – те, що з'являється у свідомості, вияв свідомості). Він розрізняв чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в «уявлюваний об'єкт» у свідомості читача:

- 1) звучання;
- 2) значення;
- 3) багатозначність;
- 4) об'єкти в літературному творі.

Художнє сприймання твору постає як акт співтворчості («літературний твір є тим, на що спрямовані наші акти свідомості»), як акт «пізнання твору». Феноменологічне вчення може бути застосоване для розкриття психології літературної творчості, оскільки творчість – це «акт свідомості», «переживання» (терміни Е. Гуссерля), «явлення чогось» (слова, образу, тексту). Джерелом твору є неповторне авторське Я – не як душа чи субстанція, а як трансцендентна (непізнавана) категорія.

²¹ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с

В українському літературознавстві феноменологічна теорія поки що не має помітних досягнень, а її принципи застосовують лише як елементи комплексної методології (у зв'язку з герменевтикою, психоаналізом, семіотикою) у теоретичних та історико-літературних дослідженнях.

8. Літературна герменевтика.

Проблеми тлумачення літературних творів завжди були актуальними в літературознавстві, що й зумовило виникнення герменевтики (грец. *hermeneutike* – з 'ясовувати, пояснювати) – науки інтерпретації (тлумачення) художнього тексту.

Витоки інтерпретації сягають давніх часів. Однією з перших спроб її була кабалістика (давньоєвр. *kabbalah* – таємна наука) – тип інтерпретації Старого Завіту, текст якого тлумачили як світ символів, оснований на таємничій властивості цифр. Іншим різновидом тлумачень словесності була антична герменевтика, яка пояснювала давні міфи алегорично, історично, естетично, морально-етично. Пізніше сформувалася християнська екзегетика (грец. *exegesis* – викладення, роз'яснення), яка зосереджувалася на містичному тлумаченні Нового Завіту.

Сакральний текст піддавали чотирьом інтерпретаціям:

- 1) історичній (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії);
- 2) алегоричній (погляд на факти і події як на аналог інших фактів і подій, які були завуальовані; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами і замучений у в'язниці, був звеличений, слід розуміти як алегорію зрадженого і покинутого учнями Христа, засудженого, розіп'ятого, а потім воскреслого);
- 3) тропологічній (факт чи подію розглядали в контексті моральних настанов: притчі про сіяча, кукіль, немилосердного боржника, робітників у винограднику, слухняного і неслухняного сина, гостей весільних та ін.);
- 4) анагогічній (події та факти розкривали сакраментальну (лат. *sacramentum* – клятва, присягання), тобто священну, релігійну істину: наприклад, відпочинок сьомого дня християни інтерпретували як вічний відпочинок у небесному спокої).

Герменевтика передбачає індивідуальне (суб'єктивне) прочитання, освоєння тексту, яке спирається на попередній естетичний і мисленнєвий досвід реципієнта (того, хто сприймає). Між твором та інтерпретатором виникає діалог, як між минулим та сучасним. Розуміння тексту трактується як саморозуміння реципієнта. Сама ж інтерпретація є принципово відкритою (може бути безліч інтерпретацій тексту) і ніколи не є завершеною.

П. Рікер виокремив три етапи розуміння літературного тексту:

- 1) аналіз змісту і форми твору;
- 2) процес читання, який зумовлює певну реакцію читача;
- 3) привласнення значення тексту (текст стає надбанням уяви та свідомості читача).

Українське літературознавство повсякчас користувалося герменевтичним способом вивчення літературних творів, хоч ніхто з дослідників не акцентував на цій методології. Доступність праць основоположників герменевтики,

опанування її методології зробили застосування цього методу осмисленим і цілеспрямованим.

9. Рецептивна естетика

Головна засада рецептивної естетики – активна роль читача у процесі пізнання літературного тексту.

Г.-Р. Яуссу належить концепція «горизонту сподіваного». «Горизонти» – категорії, що позначають рівень сприймання художнього тексту. Крім «первинного горизонту», з яким пов'язана естетично-сміслова спроможність тексту в момент його створення, є «пізніші горизонти»: «горизонт досвіду реципієнта», що вступає в контакт з «первинним» і з будь-яким «чужим» горизонтом (це можуть бути літературознавчі дискурси); «горизонт сподіваного» (те, чого жде читач від твору, що в ньому шукає, у чому його інтерес), який має вирішальне значення в естетичному прочитанні твору і залежить від загальної культури реципієнта, його естетичного досвіду, здатності розуміти «мову мистецтва».

Рецептивна естетика розглядає художній текст як зорієнтовану на читача відкриту структуру, вивчає читацькі реакції, оцінки. У системі «автор – твір – читач» акцентується на останньому компоненті. У. Еко доводив, що у структурі художнього твору закладено можливості та перспективи для творчої взаємодії з читачем, гри його уяви («Відкритий твір»).

Проблему рецепції літературного твору потрібно розв'язувати з погляду естетичної природи художнього слова, беручи до уваги такі принципові особливості:

1. Рецептивний підхід передбачає діалог між твором та читачем; структура словесного твору розрахована на потенційний діалог, тому вона діалогічна за своєю природою.

2. Художній твір, хоч і має свій інваріант (реалізований авторський задум), у художньому сприйманні багатолікий, багатогранний, тобто йому властива рецептивна варіантність.

3. Характер рецепції залежить від того, що зображено у творі, емоційно-психологічного стану читача в момент сприйняття твору (настрій), рівня культури, естетичного досвіду, розуміння літератури (її естетичної природи, законів художньої умовності, ігрової функції тощо), здатності перевтілюватися, піддаватися сугестії слова.

4. Реципієнт – не споживач літератури, а співучасник творчого процесу (його функція – відтворення, співтворчість).

5. Будь-яка рецепція має право на самовияв і не повинна залежати від думки автора, літературного критика чи іншого інтерпретатора.

6. Художня мова – це мова гри. Рецепція художнього твору – також гра за певними правилами. Грати або підігравати може той, хто розуміє і приймає ці правила.

7. Рецепція – це завжди нове прочитання художнього твору. Йдеться не просто про багатоваріантність інтерпретації (тим більше коли це твори різних

історичних епох), а про нетотожність різночасового сприймання і тлумачення твору.

Питаннями рецептивної естетики переймаються українські літературознавці: Р. Гром'як, В. Бондар, Р. Бубняк, І. Папуша, О. Царик та ін. («Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс», 2004)²².

Питання для самоконтролю:

1. Визначте основні наукові засади міфологічної школи.
2. Чи не застарів біографічний метод для використання у сучасних літературознавчих студіях?
3. У чому виявляється обмеженість філологічного методу?
4. Як співвідноситься культурно-історичний метод із сучасною культурологією?
5. Подайте психоаналітичну інтерпретацію вірша «Мені тринадцятий минало» Т. Шевченка.
6. Як можна застосувати компаративістику до віршування? Покажіть це на прикладах віршових розмірів і строфіки.
7. Чим схожі психоаналіз і феноменологія?
8. Сформулюйте основні завдання герменевтики.

²² Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с

Лекція 4. Поняття про літературний процес

ПЛАН

1. Поняття про літературний процес
2. Спадкоємність
3. Літературні взаємодії і взаємовпливи/Внутрішні й зовнішні фактори розвитку літературного процесу (запозичення, наслідування, пародіювання, цитування, ремінісценція тощо).
4. Літературна традиція і новаторство

Література: 3, 4, 15, 26, 34, 35

Поняття і терміни: *літературний процес, алюзія, спадкоємність, запозичення, репродукція, наслідування, переспів, парафраза, пародіювання, ремінісценція, цитування, варіація, творче суперництво, концентрація, розпорошення, літературна традиція і новаторство.*

1. Поняття про літературний процес

Основний закон життя – його постійний розвиток. Цей закон спостерігаємо і в літературі. У різні історичні епохи її стан постійно змінювався, вона мала здобутки і втрати. Твори Гомера, Есхіла, Софокла, Данте, Шекспіра, Сервантеса, Пушкіна, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Миколи Хвильового, Винниченка, Тичини, Рильського, Гончара дають підстави говорити про поступальний розвиток літератури. Однак літературний процес – не лише поступ, прогрес, еволюція. Б.-І. Антонич слушно зауважував, що поняття «розвитку перенесено механічно на ділянку мистецтва... з природничих наук», поняття «розвиток», «поступ» потрібно вживати обережно. Звісно, коли історію мистецтва сприймати як суцільний прогрес, то твори сучасних письменників треба було б вважати досконалішими від творів минулих епох.

Термін «літературний процес» виник на рубежі 20–30-х років ХХ ст. і почав широко використовуватися, починаючи з 60-х років. Саме ж поняття формувалося протягом ХІХ–ХХ ст. У ХІХ ст. використовувалися терміни «літературна еволюція», «літературне життя». «В сучасному літературознавстві утвердився погляд на історію літератури як на зміну типів художньої свідомості: міфопоетичної, традиціоналістської, індивідуально-авторської. Ця типологія враховує структурні зміни художнього мислення».

Літературний процес – важливий предмет історії літератури. Класицисти, романтики, прихильники біографічного методу вивчали кращі твори геніїв. Літературознавство другої половини ХІХ ст. здолало вибірковість у вивченні літератури, предметом його дослідження стали всі твори письменників незалежно від рівня художності та ідеологічного спрямування.

Науковці ХХ ст. Г. Поспелов, М. Храпченко виступали як проти перетворення літературознавства в «історію генералів», так і проти історії літератури «без імен».

Терміном «літературний процес», відзначає В. Халізов, «позначається літературне життя певної країни і епохи (у всій сукупності її явищ і фактів) і, по-друге, багатовіковий розвиток літератури в глобальному, всесвітньому масштабі. Літературний процес у другому значенні слова складає предмет порівняльно-історичного літературознавства».

Літературний процес складають не лише шедеври, але й твори низькопробні, епігонські. Вій включає літературно-художні видання, літературну критику, розвиток течій, напрямів, стилів, родів, видів, жанрів, епістолярну літературу, мемуари. В історії літератури були випадки, коли значні твори недооцінювалися, а посередні переоцінювалися. Радянське літературознавство, наприклад, недооцінювало ранню лірику П. Тичини і переоцінювало твори типу «Партія веде», «Пісня трактористки». Недооцінювалися твори модерністів, авангардистів, письменників діаспори. Часто виникає диспропорція між популярністю і культурно-естетичним значенням творів. Твори письменників іноді приходять до читача через тривалий проміжок часу. Протягом багатьох десятиліть замовчувалися твори Олени Теліги, Олега Ольжича, Уласа Самчука, Юрія Клена, Оксани Лятуринської, Івана Ірлявського.

На розвиток літератури впливають соціально-економічні особливості суспільства. Економічні відносини можуть сприяти або завдавати шкоди мистецтву. Однак не можна прямо пов'язувати розвиток літератури з матеріальним виробництвом. Історія літератури знає приклади, коли в періоди занепаду соціально-економічних відносин з'являлися визначні художні твори. У феодально-роздрібненій Німеччині другої половини XVIII ст. розвивалася творчість Гете і Шиллера; поразка української національної революції 1917–1920 рр. збіглася з творчістю П. Тичини, М. Рильського, Миколи Хвильового, М. Куліша, О. Довженка, Леся Курбаса. Як бачимо, зв'язок літератури з дійсністю не прямий, а складний, суперечливий. Вульгарні соціологи, зокрема В. Шулятиков, В. Фріче, В. Переверзев та пролеткультівці перебільшували значення матеріальних факторів життя у розвитку літератури. Вони вважали, що мистецтво повністю залежить від матеріальної, суспільно-економічної дійсності і безпосередньо віддзеркалює її. Соціалістичні реалісти зосереджували основну увагу на суспільно-політичному змісті, недооцінюючи значення художньої форми твору. Керуючись вульгарно-соціологічним методом, В. Коряк виділив такі періоди в історії української літератури:

- 1) доба родового побуту;
- 2) доба раннього феодалізму;
- 3) українське середньовіччя;
- 4) доба торговельного капіталізму;
- 5) доба промислового капіталізму;
- 6) доба фінансового капіталізму.

Реакцією на вульгарний соціологізм була концепція мистецтва для мистецтва, згідно з якою мистецтво не залежить від дійсності і не зв'язане з нею.

Теорія «чистого мистецтва» знайшла реалізацію у творах письменників «Молодої музи» і письменників-авангардистів.

Естетико-стильовий підхід до періодизації художньої літератури запропонував Д. Чижевський. Він виділив такі періоди в історії української літератури:

1. Стара народна словесність (фольклор).
2. Доба монументального стилю.
3. Доба орнаментального стилю.
4. Переходова доба.
5. Ренесанс та реформація.
6. Бароко.
7. Класицизм.
8. Романтизм.
9. Реалізм.
10. Символізм.

Естетико-стильова періодизація точно відображає розвиток літератури. Стиль доби поєднує ідеологічні, історико-соціологічні й естети копоети-кальні грані існування літератури.

Література має свої закони розвитку. На неї впливає філософія, політика, релігія, мораль, право, наука, міфологія, фольклор, етнографія, а також менталітет народу. Філософія раціоналізму, наприклад, позначилася на класицизмі, філософія сенсуалізму – на сентименталізмі, екзистенціалізму – на творах Камю, Сартра, Стефаника, Винниченка.

Кожна національна література має свої закони розвитку. Важливу роль у розвитку літератури відіграють внутрішні фактори, зокрема спадкоємність, взаємовпливи, традиції, новаторство.²³

2. Спадкоємність

Спадкоємність – об'єктивна закономірність у розвитку суспільства, матеріальної і духовної культури. «Поєми Гомера, «Божественна комедія» Дайте, драми Шекспіра, «Фауст» Гете – це, – відзначає О. Бушмін, – картинна галерея пережитих людством епох. У творах мистецтва життя втілене в конкретному неповторному моменті історичного розвитку і в неповторних формах, і в цьому полягає їх незамінність, їх неминуще, «вічне» значення, «унікальність» кожного з них».

Однією з форм історичної спадкоємності є повторюваність. Звичайно, жоден твір не повторює повністю іншого, однак у кожному неповторному цілому є повторені елементи, особливості. Твір кожного письменника – результат його творчих зусиль і водночас – засвоєного досвіду попередників та сучасників. У кожному творі є таке, що зближує його з іншими творами. Звичайно, відмінність і подібність не є абсолютними, вони взаємодіють. Кожен талановитий письменник – спадкоємець і новатор. Кожен жанр чимось зв'язаний з попередником. Кожен напрям асимілював завоювання попереднього,

²³ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

розширивши можливості естетичного освоєння дійсності. Розглядаючи питання літературної спадкоємності, знаходимо у тих письменників, яких порівнюємо, подібні прийоми зображення, образи, текстуальні аналогії. І. Франко писав: «Творчість поетична – діло свобідне, залежне від натури і успособлення чоловіка; правдиві, великі поети ніхто не подібний один до другого, кожний має щось свого, осібно, чого ніхто інший не має, і для того вказування поетові взірців до наслідування завсігди має свої злі сторони. При тім же у кожного правдивого поета головна річ не те, що він навчився від других, але те, що з власної душі, з власного чуття вносить в свою поезію і в суспільність. Але, з другого боку, в нинішніх часах жоден правдивий поет не може обійтися без школи, без вироблення форми і язика, без знання того, що і як висказували і висказують інші великі поети». Отже, йдеться про засвоєння письменником досвіду попередників.

У національних літературах зустрічаються спадкоємно зв'язані один з одним літературні типи. Спадкоємність ідей спостерігаємо у письменників, близьких за світоглядом. Своєрідний характер має спадкоємність у розвитку засобів художнього зображення.²⁴

3. Літературні взаємодії і взаємовпливи/Внутрішні й зовнішні фактори розвитку літературного процесу (запозичення, наслідування, пародіювання, цитування, ремінісценція тощо).

Важливу роль у розвитку літератури відіграють творчі контакти, взаємообмін духовними і художніми цінностями. Усі європейські літератури пройшли такі стадії розвитку, як Ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, реалізм. Та література, яка досягла вищого рівня розвитку, впливала на інші літератури. На багатьох літературах позначився вплив італійського Відродження XV–XVI ст., французького класицизму XVII ст., англійського і французького романтизму початку XIX ст., англійського і французького реалізму XIX ст. Іноді ранні стадії розвитку літератури мають вплив на літературу багатьох наступних епох. Романтики кінця XVIII – поч. XIX ст. зверталися до народно-поетичної творчості, історія європейської культури постійно використовує досвід античного мистецтва. Творчі взаємовпливи в літературному процесі нагадують зв'язки минулого і сучасного в людській пам'яті.

Взаємодія письменників позначається як на окремих творах, так і на періодах розвитку літератури, зокрема на течіях і напрямках. Гете зізнавався, що на нього мали значний вплив твори Лессінга.

Літературний вплив не є механічним перенесенням чужих здобутків, це складна, іноді суперечлива система. Мотиви, які спонукають одного письменника звернутися до творчого досвіду іншого, – найрізноманітніші. П. Тичина писав: «Молюся перед тим, як починаю писати, до Шіллера, Шевченка, і до менших, недавніх, як Чумак. Це не молитва, бо я не прошу допомогти мені щось написати. Це – горіння поміж друзями, це продовження того, що вони зробили». Творчий вплив одних письменників на інших є і тоді, коли

²⁴ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

вони перебувають у стані ворожнечі. Кожен учасник літературної полеміки мобілізує свої творчі можливості і, як відзначає О. Бушмії, «також засвоює в своїх інтересах і сильні сторони свого противника».

У розвитку літератури важливу роль відіграють твори інонаціональних письменників, вони розширюють кругозір, вносять свіжі елементи в сферу думок і мову. У статті «Формальний і реальний націоналізм» І. Франко писав: «Коли твори європейських літератур нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених».

Включення творчості інонаціонального письменника в літературний процес здійснюється в трьох аспектах: через переклад, критичну інтерпретацію і творче засвоєння. Коли ми з'ясовуємо значення творчості інонаціонального письменника для літературного процесу, розрізняємо активне і пасивне засвоєння. За спостереженням В. Жирмунського, активне засвоєння російською літературою досвіду іноземних літератур припадає на першу половину ХІХ століття. У другій половині ХІХ ст. іноземна література перестає для неї бути актуальним фактором.

Для того, щоб вплив був можливим, необхідно, щоб у ньому була потреба. Прогрес російської літератури ХІХ ст. зумовлений розвитком визвольних ідей у росії, пошуками революційних засобів вирішення соціальних проблем. Він позначився й на розвитку української літератури, її творчих пошуках.

На розвиток багатьох європейських літератур мала значний вплив антична культура. До античної міфології звернулися американець Д. Апдайк (роман «Кентавр»), ірландець Дж. Джойс (роман «Улісс»), німецький драматург Б. Брехт («Антигона»), француз А. Камю (есе «Міф про Сізіфа»), Ж. Ануй (драми «Еврідика», «Антигона», «Медея»). Антична міфологія живила творчість Т. Шевченка, П. Гулака-Артемівського, С. Руданського, Лесі Українки, М. Зерова. Один із перших віршів Леся Українка присвятила грецькій поетесі Саффо, античні мотиви звучать у її віршах «Іфігенія», «Ніобея», драмах «Кассандра», «Іфігенія в Тавриді». І. Котляревський, скориставшись сюжетом «Енеїди» римського поета Вергілія, створив унікальну поему з українського життя «Енеїда».

Великий вплив на українську літературу мали романтики Дж. Байрон, П. Б. Шеллі, Ф. Шиллер, у творах яких звучали ідеї гуманізму і боротьби з тиранією. І. Франко писав, що на нього мали вплив німецькі і польські романтики.

Вплив письменника на письменника виявляється у пробудженні інтересу до окремих мотивів, сюжетів, жанрів. Цей вплив може бути свідомим і стихійним.

Контакт з попередниками може бути тимчасовим, епізодичним, тривалим, постійним.

Висновки про вплив твору на твір на основі подібних елементів повинні бути обережні і обґрунтовані. Іноді письменник цинить в іншого те, чого йому не

вистачає. Але визнати досягнення іншого – не значить зазнати його впливу. Подібність між образами може бути випадковою.

Однією з форм літературних впливів є *запозичення*. Це використання письменником відомих сюжетів, мотивів, стилістичних фігур, засобів версифікації. Прикладом запозичення є використання вічних тем або образів. Багато письменників зверталось до біблійних образів (Т. Шевченко – «Давидові псалми», «Царі», «Марія»; І. Франко – «Мойсей»; Є. Маланюк – «З Євангелії піль»; Д. Павличко – «Голгофа»). У творах Есхіла, Дж. Байрона, Т. Шевченка, П.Б. Шеллі, Лесі Українки, П. Тичини, А. Малишка є образ Прометея. До образу Дон Жуана зверталися Т. де Моліна, Мольєр, Е.Т.А. Гофман, О. Пушкін, Леся Українка, О. Близько.

Формою запозичення є переробка епічних творів на драматичні. П'єсу «Сорочинський ярмарок» М. Старицький написав на основі повісті М. Гоголя. М. Лисенко створив оперу на основі повісті М. Гоголя «Тарас Бульба».

У ХІХ ст. з'явилася теорія запозичення або «мандрівних сюжетів», яка поширилася у фольклористиці. Згодом набула популярності «порівняльно-історична школа», основоположником якої став Т. Бенфей. Прихильниками школи були М. Драгоманов, М. Сумцов в Україні. Вони зібрали багатий і цікавий матеріал, порівнювали твори різних літератур, однак, прагнучи знайти спільне у художніх творах, іноді недооцінювали їх неповторність і самобутність.

Видом літературного впливу є *наслідування*. Це свідоме використання зразків фольклору, думок, стилю іншого письменника. Є різні види наслідування. Воно може бути учнівським, що характерне для початківців, може пояснюватися певною модою, прагненням створити новий текст на інтертекстуальній основі.

Наслідування часто зустрічається у споріднених творах. Польські поети-романтики «української школи» в польській літературі наслідували поетику і стилістику українських народних дум у власних думах, думках і піснях. Іноді наслідування виникає на полемічній основі. Леся Українка у драматичній поемі «Камінний господар» подала жіночу інтерпретацію образу Дон Жуана, яка суттєво відрізняється від чоловічого трактування Тірсо де Моліною, Мольєром.

Видом наслідування є засвоєння наративних чи драматичних композицій і віршової техніки. «*Наслідування*, – зазначає Ю. Ковалів, – відрізняється від запозичення, бо зберігає лише загальні ознаки першотвору, та від навіювання, тому що зумовлене намірами реципієнта, а не джерела, тобто іншого автора, твори якого, стиль та манера мислення є зразком». В історії світової літератури є багато прикладів наслідування послання Горация «До Мельпомсних». Думку римського поета «Смерті не скорюсь» переосмислював М. Рильський. Є наслідування у Т. Шевченка («Ісаія. Глава 35 («Подражаніє»)), «Осії. Глава ХІV («Подражаніє»)), І. Франка (цикл «На старі теми»)), М. Старицького («На мотив з Гайне»)).

Близьким до наслідування є *переспів* – це твір, написаний за певними мотивами з елементами наслідування композиції першоджерела, образної системи, стилістики. Вірш П. Гулака-Артемовського «Твардовський» є

переспівом балади А. Міцкевича «Пані Твардовська», балада «Маруся» Л. Боровиковського – «Світлани» В. Жуковського.

Наслідування, яке спотворено повторює особливості оригіналу, виражає критичне ставлення до ідей, героїв, стилістичних особливостей оригіналу називається *пародіюванням*. Пародіювання використовується з найдавніших часів. До прийому пародіювання звертався основоположник давньогрецької комедії Аристофан у творах «Хмари» та «Жаби». У комедії «Хмари» Аристофан пародіював софістів і філософа Сократа, у комедії «Жаби» – трагіка Еврипіда. Роман «Дон Кіхот» М. де Сервантеса є пародією на середньовічні лицарські романи. В українській літературі жанр пародії з'явився у давній літературі у XVI столітті Вдалою пародією на поему римського поета Вергілія є поема І. Котляревського «Енеїда». Чимало пародій у творчій спадщині К. Буревія, відомого за псевдонімом Едвард Стріха, Остапа Вишні, Ю. Івакіна, О. Жолдака. До цього жанру часто звертаються неоавангардисти.

Копіювання творів попередників називається *епігонством* (грец. *epigonos* – нащадок). В українській літературі жертвами епігонів у свій час стали «Енеїда» І. Котляревського та «Кобзар» Т. Шевченка. Після «Енеїди» Котляревського з'явилися «Горпинида чи Вхоплена Прозерпина» П. Білецького-Носенка, «Вовкулака» С. Александрова, «Харько, запорозький кошовий» Я. Кухаренка. Епігоном «Кобзаря» Т. Шевченка став М. Юркевич автор збірки «Разок намиста».

Видом літературного впливу є *ремінісценсія* (лат. *reminiscensia* спогад). Це запозичення мотивів, образів, окремих деталей з відомого твору іншого письменника. Запозичені вислови, мотиви переосмислюються, набуваючи нового змісту. На ремінісценсії з драми-феєрії «Лісова пісня» побудований вірш П. Воронька «Я той, що греблі рвав». У вірші-поминальнику І. Франка «В двадцять п'яті роковини смерті Тараса Григоровича Шевченка» (1886 р.) риторичне запитання «І хто розбудить нашу «правду п'яну»? – ремінісценсія з поеми Т. Шевченка «Кавказ»: «Кати знущаються над нами, а правда наша п'яна спить». У вірші В. Стуса «У цьому полі синьому, як льон» рядки «У власної неволі / Спізнати тут, на рідній чужині» викликають асоціації зі словами Т. Шевченка «на рідній, не своїй землі».

Ремінісценсіями є згадки про твори. У відомому романі М. де Сервантеса священник і цирульник розглядаючи книги, які читав Дон Кіхот, щоб частину з них спалити, дають оцінку лицарським романам.

«За своєю функцією, літературною суттю, – відзначає Ю. Ковалів, – ремінісценсія подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них та від цитати, не усвідомлюється автором, виникає внаслідок значного впливу на нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо, не завжди може бути версифікована. Ремінісценсію сприймають у певному контексті, у зв'язках із традицією, у ній віднаходять ознаки новаторства, відображення діалогу з попередньою художньою культурою».

Іноді в художніх творах використовується авторемінісценція – цитування самого себе з метою підсилення конкретної думки. Зразком найвідомішої авторемінісценції у Т. Шевченка є «І день іде, і ніч іде».

І. Качуровський вважає ремінісценцію фігурою конструкції.

Пряме використання першоджерела з посиланням на нього називається **цитуванням** (лат. citatum від cito – викликаю, називаю, проголошую). У гуморесці Остапа Вишні «Чукрен» є такі рядки:

Віють вітри, Віють буйні,
Аж-аж-аж дерева гнуться.

Це трохи видозмінені слова з пісні головної героїні п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка».

Повторення теми якогось твору у трохи зміненому вигляді називається **варіацією** (лат. varians – мінливий, variatio – зміна). Багато варіацій написано на фольклорні твори. П. Тичина під тиском радянської критики змушений був змінити мелодійні рядки «О панно Інно, панно Інно» на «О любя Інно, ніжна Інно».

М. Рильський у вірші «Варіації» використав мотив поезії М. Коцюбинського «Наша хатка», зберігши ритм і розмір зразка. Варіації можуть бути композиційними, стилістичними, виявлятися на заміні рядків, строф, фраз, образних прийомів. Класичні зразки української народної поезії побутують у різних варіантах. Розгалужені гнізда варіантів мають ліричні пісні, думи, балади, прислів'я, приказки, загадки, коломийки.

Поширеним видом творчих взаємовпливів у літературному процесі є **парафраза** (грец. paraphrasis – опис, виклад) – скорочений або поширений переказ своїми словами чужих думок. Прикладом парафрази є адаптований переказ Іриною Сидоренко роману «Гаргантюа і Пантагрюель». І. Франко називав парафразами деякі ліричні пісні Т. Шевченка.

Парафраз може бути як окремою стилістичною фігурою, так і окремим жанром. Прикладом останнього є «Мимовільний парафраз» Ліни Костенко:

Поет, не дорожи любовію народной,
Бо не народ дає тобі чини.
Кому потрібен дар твій благородний?
На всякий случай оду сочини.
Пиши про честь і совість, а при етом
Вмочи своє перо у каламуть.
Ну, словом, так. Поет, не будь поетом,
Тобі за ето ордена дадуть.

Відсилання читача окремим елементом, деталлю до попереднього джерела називається **алюзією** (лат. allusio – натяк, жарт). Джерелами алюзії є міфи («авгієві стайні»), Святе Письмо («поцілунок Юди»), художні твори («Людська комедія» О. де Бальзака), історичні події («піррова перемога» – перемога, що за кількістю загиблих вважається поразкою), «Ганнібалова клятва».

Видом художніх взаємовпливів є **репродукція**. Це перенесення композиційного ладу твору-джерела в сучасний твір.

Значну роль у літературних взаємовпливах відіграє *суперництво*. Це процес, у якому письменник змагається з попередником. Творче суперництво є тоді, коли письменники працюють в одному жанрі. В жанрі новели успішно працювали В. Стефаник і Григорій Косинка. Григорій Косинка вважав себе учнем західно-українського прозаїка, у листі до В. Стефаника він писав: «Радісно було мені читати Вашого листа, такий він сердечний та батьківський, лист той. Ви, як то годиться батькам, перехвалили свого сина-Косинку з Дівич-гори».

Прикладом творчого суперництва є художнє освоєння різними письменниками одних сюжетів, мотивів, образів. Корнило Устиянович першим з українських письменників змалював образ легендарного Мойсея. Поему К. Устияновича «Мойсей» І. Франко вважав невдалою в художньому відношенні. Він писав, що «К. Устиянович намалював Мойсея поверхово, схематично, а до глибини душі тієї великої людини не дістався, може, навіть, не пробував дістатися». Результатом полеміки став художній шедевр – поема І. Франка «Мойсей».

Видатний німецький письменник Й. Бехер писав: «Ми вчилися у великих майстрів, у всіх разом і в кожного окремо. Якщо говорити про літературу, то ми вчимося у Гомера, у Піндара, у сузір'я грецьких драматургів, ми вчимося у Бальзака і Толстого, у Данте і Гельдерліна, у Шекспіра і Суїнберна – можливість учитися безкінечна. Але й це ще не та особлива школа, яку я маю на увазі, про яку я говорю. Суть особливої школи, яку я маю на увазі, полягає в тому, що серед усіх цих вибраних, сяючих геніїв, серед цих кришталевих, вічних прозоро-ясних кряжів є та чи інша вершина (а іноді й декілька вершин), котрі з особливою силою притягають наш погляд і, дивлячись на яку, ми кажемо: не відриваючи погляду від неї, я почну своє сходження... У того чи іншого майстра я хочу вчитися, того чи іншого майстра я не лише поважаю, а й люблю, я відчуваю свою спорідненість з ним».

Письменник може позитивно або негативно сприймати художньо-концептуальні особливості творчості своїх попередників. Ці два види взаємодії з творчою спадщиною називають притяганням і відштовхуванням. Відштовхування тоді, коли письменники по-різному інтерпретують події, образи, історичне минуле, класичну спадщину.

Формою літературної взаємодії є *концентрація*, суть якої полягає в художньому освоєнні видатним письменником творчості попередників і сучасників. «Більшість із них, – відзначається у підручнику «Теорія літератури», – стають цікавими для нащадків не власною літературою, а тим фактом, що всі вони в історико-культурному відношенні освітлені генієм великого митця, творча спадщина якого зберігає неминущу цінність для наступних поколінь». В Україні такими письменниками були Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка.

Процесом протилежним концентрації є *розпорошення*, коли творчість видатного митця ніби поглинається на подальших етапах розвитку літератури, не втрачаючи при цьому своєї художньої вартості. Термін «розпорошення» запровадив Ж. Дерріда. На думку Дерріди, будь-який текстовий епізод нагадує пагін, вживлений під кору іншого пагону, який проростає зі свого сімені. Пагін,

фрагмент живої тканини, який зазнає трансплантації, відрізняють від графа, своєрідність одиниці письма (врізка текстів, сюжетних елементів, конфігурація шрифтів). Цей принцип графа Дерріда демонструє у книзі «Похоронний дзвін» (1974 р.). Тут текст надрукований у дві колонки, які розділені полем. Зліва розміщені уривки з «Філософії релігії» та «Естетики» Г.В.Ф. Гегеля, а справа – рефлексії Дерріди, викликані романом Ж. Жене «Диво», думки про Ж.П. Сартра, Ж. Батая, окремі етимологічні спостереження²⁵.

4. Літературна традиція і новаторство

«У літературі традицію можна розглядати як пам'ять, що живе в художніх творах – їх тематиці, ідеалах, образотворенні, художніх засобах. Ця пам'ять не абсолютна, а вибіркова. Література завжди зберігає те, що потрібне, актуальне. Кожної нової епохи вона звертається форми, пристосовує до свого часу. Тому традиції є актуалізованим минулим і водночас мобілізацією досвіду в інтересах сучасного.

Традиції в літературі – колективний досвід, форма збереження, передавання та успадкування художньої інформації. Вони можуть бути прогресивні і консервативні, відображати як загальнолюдські інтереси, так і корпоративної меншості, удосконалювати художнє відтворення дійсності або вести на манівці.

Продуктивна, плодоносна в літературному процесі традиція реалізується у творчому переосмисленні. Спираючись на традиції, письменник здобуває здатність створювати якісно нові художні цінності. Однак не все нове у літературі є новаторством.

Новаторство в літературі – суттєві зміни, які виражаються у виникненні нових художніх засобів зображення, поглибленні і розвитку художньої концепції, створенні ефективніших форм естетичного впливу.

У широкому розумінні це оновлення літератури, яке виявляється у формуванні нових засобів зображення, виникненні стильових та жанрових різновидів, образів, концепцій осмислення життя.

Новаторство може стосуватися й окремих сторін літературного життя, зміни в жанротворенні, образо-творенні, формальних засобах літератури тощо. Зв'язок традицій і новаторства – необхідна передумова розвитку мистецтва слова»²⁶.

Питання для самоконтролю:

1. Як зовнішні і внутрішні взаємовпливи вам відомі?
2. Який вплив антична культура розвиток багатьох європейських літератур мала?
3. Які чином відбувається включення творчості інонаціонального письменника в літературний процес?
4. Як розумієте поняття літературний вплив?
5. Як розумієте поняття спадкоємність?

²⁵ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

²⁶ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

6. Які періоди в історії української літератури виділив Д. Чижевський?
7. Які періоди в історії української літератури виділив В. Коряк?
8. Як на розвиток літератури впливають соціально-економічні особливості суспільства?
9. Як розумієте термін «літературний процес»?
10. В чому суть новаторства і традицій в літературному процесі?

Лекція 5. Літературний напрям

ПЛАН

1. Літературний стиль і стилістичні різновиди. Типологія літературного стилю. Індивідуальний стиль письменника. Стилiстичні різновиди.
2. Літературний напрям. Бароко
3. Класицизм
4. Сентименталізм
5. Романтизм
6. Реалізм
7. Натуралізм
8. Модернізм і його стильові течії
9. Авангардизм і його стильові течії
10. Постмодернізм

Література: 3, 4, 9,15, 26, 34, 35

Поняття і терміни: *літературний стиль, стилістичні різновиди, творча індивідуальність, індивідуальність письменника, індивідуальний стиль письменника, літературна течія, стильовий різновид, літературний напрям, фольклор, бароко, монументальний і орнаментальний стилі, класицизм, сентименталізм, романтизм, новаторство реалізму, натуралізм, декаданс, власне модернізм, авангардизм, світосприйняття постмодерністів, естетичний рівень, гносеологічний рівень, онтологічний рівень.*

1. Літературний стиль і стилістичні різновиди. Типологія літературного стилю. Індивідуальний стиль письменника. Стилiстичні різновиди.

В античні часи стиль розуміли як особливості поч'ерку, згодом – як «особливе розташування слів». Лише у XVIII ст. почали вести мову про літературний стиль. Перше свідчення цього – стаття Й.-В. Гете «Звичайне наслідування природи, манера, стиль» (1785), у якій автор звернув увагу на індивідуальну «манеру» як запоруку оригінальності твору та самобутності авторського самовираження. У сучасному літературознавстві співіснує два погляди на сутність стилю:

1) стиль – це ідейно-художнє явище, яке однаковою мірою стосується форми і змісту літературного твору;

2) стиль – це формотвірне начало, яке виявляється в характері образотворення, особливостях композиції, інтонації та мові твору.

Незважаючи на те що стиль виявляє себе передусім в індивідуальній творчості, є підстави визначати самотутність стильових доміант на окремих історичних етапах розвитку літератури.

Виявлення в історії літератури стильових форм, породжених художнім життям певної епохи («культурно-історичної епохи» – Д. Чижевський), передбачає з'ясування ознак їх єдності і своєрідності.

На його погляд, українська література розвивалася за такою стилістичною схемою:

- I. Доба монументального стилю: XI ст.
- II. Доба орнаментального стилю: XII–XIII ст.
- III. Переходова доба: XIV–XV ст.
- IV. Ренесанс та реформація – кінець XVI ст.
- V. Бароко: XVII–XVIII ст.
- VI. Класицизм: кінець XVIII – 40-ві роки XIX ст.
- VII. Романтика – кінець 20-х – початок 60-х років XIX ст.
- VIII. Реалізм: від 60-х років XIX ст.
- IX. Символізм – початок XX ст.

Певні тенденції і закономірності простежуються у стильовому розвитку західноєвропейських літератур.

В епоху Середньовіччя домінували романський (IX–XII ст.), готичний (XII – XV ст.), візантійський (VI – середина XV ст.) стилі. Візантійський стиль визначально впливав на давню українську літературу після впровадження на Русі християнства (кінець X ст.) до зародження бароко на початку XVII ст. Мистецтво Ренесансу поділяють на: «раннє Відродження», котре поєднало стилістику пізнього середньовіччя й античні мотиви та образи; «високе Відродження», для якого характерне було поглиблення психологізму у зображенні людини; завершувалася ця епоха *маньєризмом* (італ. manierismo – примхливість, химерність), позначеним екзальтованістю і манірністю, піднесенням і тонкою словесною майстерністю.

У розвитку бароко також помітні різні тенденції: раннє, високе (розвинуте) і пізнє; в українській літературі – «високе» і «низьке» (опозиційне) бароко. Ускладнений різновид бароко – рококо (франц. rococo, від roc(a)ille) – мушля та італ. Баг(оссо) – бароко), яке навмисно віддалялося від реального життя і поринало у фантастичний світ, словесну гру, міфологічні мотиви та сюжети.

Класицизм, сентименталізм і романтизм зберегли монолітну стилістичну єдність, хоч у європейських літературах, зокрема і в українській, вони, багато в чому узгоджуючись із відповідними типами творчості, співіснували в одному часі, іноді перепліталися і взаємодіяли. Це видно на прикладі становлення нового українського письменства (перші десятиліття XIX ст.), коли творчо поєднувалися, іноді навіть в літературному доробку одного письменника або в одному творі,

бурлеск і трагедія, сентиментальне зображення, романтичні теми та герої, реалістична манера оповіді.

Реалізм спробували розщепити на окремі стильові течії – просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм. Однак у такому поділі відсутня естетична складова, тому запропоновані означення мали на меті окреслити передусім соціальну або ідеологічну сутність стилю, що не відповідає художній природі літератури, а відтак і стилю.²⁷

У другій половині XIX ст., коли очевидною стала криза реалізму, в літературі почалося стильове оновлення під впливом модерністських тенденцій, яке започаткувало розмаїття більшості сучасних літератур світу.

Письменник є неповторною індивідуальністю, яка виявляє себе в результатах творчого процесу — художніх творах. Ключ до пізнання індивідуальності митця – його творчий стиль.

Творчій індивідуальності властиві:

а) цілісність – поєднання передусім психічної природи (імпульси, чуттєвість, швидкість реакції, потяги, афекти, воля) з духовною організацією (інтелект, культура емоцій, мораль, етика – людяність);

б) неповторність — наявність ознак творчого самовияву, які є унікальним продовженням, розгортанням природних можливостей особистості;

в) самостійність – здатність бути собою, мати волю в досягненні творчого задуму, рішучість у намаганні «скинути із себе все те, що для митця невластиве» (Й.-В. Гете);

г) внутрішня незалежність і свобода вибору, почуття гідності;

г) активність – здатність протистояти несприятливим обставинам, обстоювати свої творчі, світоглядні та морально-етичні ідеї, володіння творчою ініціативою (сила характеру).

Творча індивідуальність виростає у неповторному здійсненні власного буття. Вона не є ізольованою від світу, соціуму, що позначається на способах її самовияву, формуванні соціальної ролі («пророк», «речник», «виразник дум і прагнень», «захисник знедолених» тощо) чи маски. Маска – не навмисна театральність, імітація чи прагнення досягти «неповторності» за рахунок епатажної поведінки, штучних новацій у творчості.

Індивідуальний стиль утілює намагання знайти спосіб вираження свого бачення і розуміння світу, особливо організувати художній матеріал, зіткати полотно з неповторним візерунком, щоб привернути увагу читача, захопити його і прилучити до свого тексту. Він є складною комбінацією світовідчуття, світогляду, світорозуміння, манери зображення, трактування теми, використання жанрових форм, формально-змістових чинників творів.

– *Світовідчуття, світогляд, світорозуміння як чинники індивідуального стилю письменника.*

– Від характеру осмислення дійсності залежить оцінний аспект творчості, зумовлений світоглядною позицією письменника. Він, як і кожна людина, має

²⁷ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

свою систему цінностей – своєрідний критерій осмислення ситуацій, людських учинків, суспільних процесів. Так формується проблематика його творчості, яка відображає індивідуальні зацікавлення, поривання, прагнення.

– Манера зображення. Стиль його реалізується й остаточно збувається у манері зображення. Залежить вона від типу сприйняття письменником дійсності: романтичні натури тяжіють до етико-емоційних прийомів; раціонально-аналітичні – до реалістичного методу; інтроверти (зосереджені на внутрішньому світі) прагнуть реалізувати себе в імпресіоністичній чи психоаналітичній творчості; екстраверти (повернуті до зовнішнього світу) схильні до описовості, обсервації (лат. *obseguo* – спостерігаю) дійсності тощо²⁸.

Трактування теми. Література тематично досить консервативна: здається, про все писалося, а основна проблема полягає не в тому, про що писати, а в тому як це зробити. Творче завдання часто зводиться до винаходу способу розповіді на тему, з якою пов'язаний предмет зображення. Наприклад, про кохання, стосунки батьків і дітей написано сотні творів. Однак митець повертається до цих тем, намагаючись по-своєму висвітлити їх, досягти оригінальності, надати їм індивідуального звучання. Трактування теми залежить від життєвого та творчого досвіду, світоглядних позицій, сповідуваних моральних цінностей.

Використання жанрових форм. Літературу як живий процес неможливо звести до канонізованих жанрових форм, творити за заздалегідь визначеними правилами. Причиною жанрової нестабільності є прагнення письменників до індивідуального використання сформованих і теоретично обґрунтованих жанрів.

Іноді з певними жанрами асоціюється літературне ім'я: Гомер – з епічною поемою, Арістофан – комедією, Вільям Шекспір – драмою, Франческо Петрарка – сонетом, Василь Стефаник – новелою, Олесь Гончар – романом, Остап Вишня – усмішкою (гуморескою), Олександр Довженко – кіноповістю та ін.

Формально-змістові чинники творів. До формальних чинників зараховують передусім композиційні прийоми: ліричний твір передбачає систему художніх образів, їх взаємозв'язок, порядок (образний лад), наявність домінант, навколо якої об'єднуються інші образи; в епічних чи драматичних творах важливі фабула, сюжет, позасюжетні елементи (пейзаж, портрет, відступ, ремарка, вставний епізод тощо).

Авторську індивідуальність виявляють у розміщенні сюжетних елементів у творі, способі побудови сюжету. Наприклад, Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» ліричний та інтригуючий розділ «Польова царівна» виніс на початок, після чого заглибився у витoki біографії головного героя, історичне минуле села Пісок, що свідчить про розлогість і багатоплановість романного мислення прозаїка.

В індивідуальній творчості письменника своєрідно реалізуються художні прийоми (тропіка).

Самобутність мови творів. У цьому разі точніше було б сказати «авторське мовлення», оскільки йдеться про реалізацію мови в конкретному творі. На

²⁸ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

лексичному рівні можна стверджувати про багатство і різноманітність словникового запасу письменника, використання ним лінгвістичних пластів (рідномовна і запозичена лексика, слова з абстрактним, предметним, нейтральним значеннями, архаїзми, вульгаризми, арго та ін.). Особливого колориту надають художній мові авторські неологізми, діалектизми.

Часом автори вдаються до навмисного нагромадження вульгаризмів або жаргонізмів, чим прагнуть наголосити власну мовну «незакомплексованість» і продемонструвати особисту творчу розкутість. Звичайно, автор має право на будь-яке мовне самовираження, проте «мовні бунти» хоч і є спробою заявити про свою індивідуальність, нерідко вступають у конфлікт із вимогами культури мови.

Індивідуальний стиль письменника може засвідчити і його невтомне шукання самого себе у творчості, а невтомна жага новизни, творчий неспокій є визначальними стимулами його зростання.

Стильові різновиди. Тривалий час в українському літературознавстві науковці оперували терміном «стильова (літературна) течія», маючи на увазі певну «стильову тенденцію меншого масштабу, ніж літературний напрям» («Літературознавчий словник-довідник», 2007), «динамічну єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформовану на певній стадії літературного процесу» («Літературознавча енциклопедія», 2007).

Оскільки слово «течія» є радше образним означенням, а не терміном, резонно замінити його словом «різновид», що відповідає структурним особливостям літературного процесу і входить до наукової термінологічної системи.

Стильовий різновид – художня манера, притаманна відносно невеликій групі літературних творів; образно-мовна система, організована за принципом, що передбачає домінування одного з прийомів художнього самовираження. Стильовий різновид може сформуватися і функціонувати в межах літературного періоду як складовачастина певного типу творчості або поєднуватися з іншимі різновидами у складне культурно-мистецьке явище, якими впродовж другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. були модернізм, авангардизм і постмодернізм²⁹.

2. Літературний напрям. Бароко. Літературний напрям – не конкретно-історичне втілення художнього методу. Напрямок об'єднує митців на основі методу і подібних стильових особливостей. Автори «Літературознавчого словника-довідника» називають такі чинники літературного напрямку:

1. Світоглядний... фундамент, який породжує певну концепцію дійсності, певний спосіб її пізнання, розуміння суспільно-історичних закономірностей, місця людини у суспільстві та Всесвіті. Сюди ж відносяться ідейні переконання, спрямовані на зміну наявних суспільних відносин, суспільні та моральні ідеали, згідно з якими оцінюється сучасність, а також погляди на роль і значення

²⁹ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

літературної творчості в житті суспільства, історичної епохи, людської культури в цілому.

2. Поетика як система більш-менш нормативних правил... Власне поетика зосереджує в собі всі специфічні художні особливості літературного напрямку (на рівні стилю, композиції і т. ін.), визначає його літературну суть.

3. Спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у певному літературному напрямі...

4. Сукупність художніх засобів, регульованих поетикою літературного напрямку. Це певні стильові, композиційні особливості, певні жанрові форми, що переважають у даному літературному напрямі, є характерними для творчості його представників».

Зміна напрямів виражає закономірності літературного процесу. Творчість багатьох письменників виходить за межі напрямів. Літературні напрями мають національні особливості.

Дотримуючись періодичності літературного процесу, запропонованої Д. Чижевським, розглянемо розвиток художньої літератури в естетико-стильовій системі координат.

Окреме місце у літературному процесі займає *фольклор* – перша стадія художньої словесності. На основі фольклору сформувалася писемна література. Фольклор за типом творчості має романтичний характер, він з'явився як протилежність міфології з її практичним реалістичним змістом. Писана література, що почалася як антитеза до фольклору, мала реалістичний зміст. До того ж у фольклорі домінує колективне творення, а письменство – індивідуальна творчість. Фольклорні зразки, поширюючись в усній формі, набували варіантності, у них зникали індивідуальні особливості, пов'язані з місцем і часом дії, зоставалося загальне, характерне для різних місць і часів, і всієї нації. У писаній літературі відображалось індивідуальне світосприйняття і світорозуміння, а у фольклорі – душа нації.

У літературі українського середньовіччя Д. Чижевський виділяє монументальний (X ст.) і орнаментальний (XII–XIII ст.) стилі.

Монуменальний стиль з'явився у той період, коли Київ був політичним, церковним і мистецьким центром Сходу Європи. У той час у літературно-релігійному світогляді утвердилася філософія християнського оптимізму. Монуменальний стиль або рання готика характеризуються такими особливостями: зосередження уваги на змісті, простота композиції і синтаксису, обмеженість прикрашальних засобів. Особливості монументального стилю виразно постають з «Повісті врем'яних літ»: короткі афористичні речення, ритмізація мови, використання усталених засобів при змалюванні подій, утвердження думки про самостійне історичне і політичне життя Русі. осуд чвар і здирниці ва князів, заклик до єдності усіх руських земель, відмова від язичництва, утвердження християнського світогляду. За типом творчості монументальний стиль - реалістичний. Окремі особливості монументального стилю є у літературі класицизму, бароко, соцреалізму.

Орнаментальний (лат. ornamentum – прикраса) стиль припадає на XII–XIII ст. Його особливості: багатотемність творів, мозаїчність композиції, наявність історичних екскурсів, ліричних відступів. У «Слові о полку Ігоревім» розповідь про сучасні події поєднується зі спогадами про минуле. Орнаментальний стиль використовує символічні образи, постійні епітети, гіперболи, складні синтаксичні конструкції.

За типом творчості монументальний стиль – реалістичний, а орнаментальний – романтичний.

Переходова доба (XIV–XV ст.) не дала оригінальних творів. Причиною були складні історичні умови нашого народу.

Ренесанс та реформація (XVI–XVII ст.).

Ренесанс (франц. renaissance, лат. renascor – відроджуюсь) відновив античний ідеал краси, поставив у центр уваги всебічно розвинуту особистість. На місце властивого епосі середньовіччя геоцентризму прийшов антропоцентризм. Визначальне місце у мистецтві зайняв реалістичний тип творчості. Для стилю доби Відродження характерні гуманізм, наслідування античного мистецтва, звернення до життя простих людей, егоцентричний індивідуалізм, критика середньовіччя.

На зміну Ренесансу у XVII ст. прийшла доба бароко.

Бароко (італ. barocco – дивний, химерний) напрям у мистецтві XVII–XVIII ст. Він зародився всередині XVI ст. в Італії та Іспанії, згодом поширився на європейські країни.

Термін «бароко» належить класицистам, вони негативно ставляться до мистецтва бароко.

У різних культурах бароко складалося неодноразово. В італійській літературі цей напрям сформувався в останній третині XVI — на поч. XVII ст. У французькій літературі бароко стало провідним напрямом у першій третині XVII ст. В українській літературі риси бароко з'являються на початку XVII ст.

Напрямок бароко об'єднує різні школи і течії. В італійській літературі відома школа «маринізм», її лідер поет Джамбаттіста Маріно. Іспанський гонгоризм пов'язаний з іменем поета Гонгори-і-Арготе. В англійській літературі помітним явищем була «метафізична школа», яку представляв Джон Донн, в німецькій – «друга сілезька школа» з лідером Х.Г. Гофмансвальдау.

Бароко – загальноєвропейське явище. Це синтез мистецтва Відродження і середньовіччя.

Література бароко не обмежувалася змалюванням складності і суперечливості життя, вона створювала праобраз «раю на землі», щоб через красу наблизити людину до Всевишнього. Архітектура бароко виявлялася у хвилястих лініях, масштабних будівлях. Прикладами архітектурного бароко в Україні є Покровська церква (1766 р.), церква св. Андрія Первозванного (1747–1753 рр.), церкви Печорської лаври, Софіївський собор. Із творів видатних художників бароко (Караваджо — Італія, Рубенс — Фландрія, Рембрандт — Голландія) дивляться герої, охоплені пристрастями і суперечностями. Для музики бароко, зокрема творів Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, характерні сильні образи, драматизм

почуттів, такі засоби виразності, які надають декоративності, величності, емоційності.

Письменники бароко уникали міметичних засобів письма, вони прагнули не стільки відтворювати дійсність, скільки перетворювати її за допомогою фантазії.

Митці бароко нерідко вдаються до естетизації потворного, натуралістичних описів, поєднують «високе» і «низьке», трагічне і комічне, сумне і смішне.

Для літератури бароко характерна підкреслена метафоричність і символічність.

Бароко утвердилося в усіх родах літератури. Популярним жанром барокової поезії була духовна пісня. Світська поезія представлена філософською, еротичною лірикою, епіграмами, епітафіями, жанром емблеми. Емблема – фігурне зображення, яке передає характер предмета. Емблема має три частини: перша – зображення, друга – заголовок, третя – підпис, який пояснює предмет. Поширеними формами поезії були акровірші, мізостихи, кабалістичні вірші, фігурні (мали форми хреста, яйця, чарки). Майстром фігурного вірша був І. Величковський.

Барокову прозу представляють повісті, оповідання релігійного (Д. Туптало, П. Могила) і світського характеру («Римська історія»), риторична проза А. Радивиловського, І. Галятовського, Л. Барановича, С. Яворського.³⁰

3. Класицизм («лат. classicus — взірцевий, довершений») заявив про себе в XVI ст. в італійському мистецтві, але найбільшого розквіту досяг у XVII ст. у Франції, яку вважають колыскою класицизму. Класицизм як літературний напрям утвердився в епоху абсолютизму, який покінчив з сепаратизмом феодальної знаті, сприяв національному об'єднанню Франції. Але, завоювавши владу, абсолютна монархія використала її для посилення соціального гніту.

У багатьох країнах класицизм став напрямом, який офіційно визнала влада, що в політиці відстоювала ідею національної єдності, яку утверджували класицисти. Царі, королі наближали до себе письменників, а ті проголошували необхідність служіння державним інтересам. Принцип державності, дисципліни, які утверджувалися в епоху абсолютизму, вплинули на регламентацію у мистецтві.

В основі класицизму був крайній раціоналізм. Класицисти перебільшували роль раціонального начала (лат. ratio – розум) і зневажали людські почуття, ставили обов'язок перед державою і королем над особистим життям. Античне мистецтво проголосили класичним, зразковим і вимагали від письменників наслідувати класичні античні зразки. Через це їх назвали класицистами.

Теоретиком класицизму був Нікола Буало. Його трактат «Мистецтво поетичне» (1674 р.) став кодексом класицизму. У ньому у віршованій формі викладено закони класицизму. До речі, спершу класицистів називали класиками. Термін «класицизм» з'явився аж у 30-х роках XX ст.

Школою поетичної майстерності для класицистів була антична література. Естетичним підґрунтям класицистів стала праця Арістотеля «Поетика».

³⁰ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

Класицисти встановили ієрархію жанрів, розділили їх на «високі» і «низькі». «Високими» вважали трагедію, героїчну поему, оду, дифірамб, «низькими» – комедію, байку, сатиру, епіграму, еклогу, авантюрний роман. Предметом «високих» жанрів могли бути ідеї монархії, історичні події, життя міфологічних героїв, полководців. Життя простих людей дозволялося показувати в «низьких» жанрах. У трагедіях відтворювалися високі почуття, героїчні особистості, мова трагедій була піднесеною. У комедіях діяли герої середнього стану, мова їх була простою. Усі персонажі чітко ділилися на добродійників і лиходіїв.

У драматичних творах письменники дотримувалися трьох єдностей: єдності місця (всі події мали відбуватися в одному місці), єдності часу (протягом доби), єдності дії (твір повинен був мати одну сюжетну лінію, всі події мали групуватися навколо головного героя). Особливостям драматичного твору відповідала лише єдність дії. Інші сковували можливості письменника показати вплив різних обставин на героя і змалювати його в розвитку. За правилами класицистичного театру дія трагедії мала відбуватися у палаці з арками, нішами, колонадами. Місцем дії комедії повинна була бути міська вулиця або площа.

Характери класицистів були вузькими і однобічними. Письменники акцентували увагу на розкритті однієї — двох рис характеру персонажа. Позитивні герої були патріотами, змальовувалися лише в громадських обставинах. Побут, інтимне життя у цих персонажів перебували на другому плані. Класицисти вважали, що людські характери незмінні, їх образи абстрактні, універсальні, мають загальні, а не індивідуальні ознаки. Наслідуючи античних авторів, вони створюють вічні образи: Тартюф, Сід, Горацій, Федра, Андромаха, міщанин-шляхтич.

Класицисти високо цінували виховну функцію мистецтва. Мольєр писав, що комедія повинна повчати і розважати.

Твори класицистів відзначалися високим громадянським пафосом і патріотизмом. Позитивну роль у розвитку літератури відігравали такі естетичні норми класицистів, як ясність, чіткість, простота, доступність мови і композиції, прагнення до правдоподібності.

Етика раціоналізму диктувала послідовність у зображенні характерів, чіткість моральних оцінок. Незважаючи на однолінійність у зображенні героїв, класицисти показали протиборство душевних сил людини. Це особливо помітно у творах Расіна. Класицистичне мистецтво - це мистецтво логіки, ідеї, думки.

У своєму розвитку класицизм пройшов *два етапи*. *Перший* пов'язаний із розквітом монархічних держав. Головним завданням класицистів у цей період було славити монархію, утверджувати національну єдність держави під владою короля, утверджувати ідеал мудрого монарха і відданих йому підлеглих.

На *другому етапі* стали очевидними вади монархії, письменники критикують її, не заперечуючи абсолютизму. На першому етапі домінували «високі» види (ода, трагедія, героїчна поема), на другому – «низькі» (сатира, епіграма).

4. Сентименталізм (франц. sentiment – почуття, почуттєвість) – літературний напрям другої половини XVIII – початку XIX ст. Його назва

походить від роману англійського письменника Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії». Особливості сентименталізму проявилися в європейській літературі 30—50-х років XVIII ст., зокрема у творах Дж. Томсона, Е. Юнга, Т. Грея (Англія), А. Прево, П. Лашоссе (Франція), Х.В. Геллєрта, Ф. Клопштока (Німеччина).

В основі сентименталізму — перебільшена роль почуттів (крайня чутливість). Сентименталізм був запереченням класицизму, його поетика протилежна класицистичній. Сентименталісти відкинули раціоналізм Декарта, на перший план поставили почуття. Замість знаменитої тези Рене Декарта «Я мислю, отже існую», прийшла теза Жан Жака Руссо: «Я відчуваю, отже існую». Сентименталісти за філософську основу взяли агностицизм англійського вченого Давіда Юма. Він сумнівався в безмежних можливостях розуму, зауважував, що розумові уявлення можуть бути хибними, а моральні оцінки людей базуються на емоціях. В утвердженні сентименталізму провідну роль відіграла філософія Френсіса Бекона і Джона Локка. Естетичним кредо сентименталізму можна вважати вислів Ж.Ж. Руссо: «Розум може помилятися, почуття — ніколи».

Сентименталісти бачили своє завдання в тому, щоб розчулити читача, вони описували нещасливе кохання, страждання благородної людини, утиски і переслідування. Страждаючи від жорстокості дворян, сентиментальний герой позитивно впливає на своїх кривдників. Героїня роману Річардсона «Памела» проста служниця відхиляє залицяння розпусного пана, згодом він змінює ставлення до неї, закохується і одружується.

Сентименталізм сприяв демократизації літератури. Головний герой сентименталістів – людина середнього стану, здатна на благородні вчинки і глибокі переживання. Вона не пристосована до життя, непрактична, не вміє жити «за законами розуму», живе за законами серця, у світі зла і несправедливості є найвним диваком. Герой сентименталістів пасивний, злі люди роблять його нещасним, він, за словами М. Бахтіна, «навіть не гине, його приводять до загибелі»

Сентименталісти руйнують класицистичну ієрархію жанрів. Замість трагедій, героїчних поем, од з'являються жанри подорожніх нотаток («Сентиментальна подорож» Л. Стерна, епістолярного роману («Страждання юного Вертера» Гете), сімейно-побутова повість. Романи і повісті мали форми сповіді, споминів, щоденника, листування («Сповідь» Ж.Ж. Руссо, «Черниця» Д. Дідро). Такі форми сприяли глибшому розкриттю внутрішнього світу героїв, відтворенню складних людських почуттів.

Улюбленими ліричними жанрами сентименталістів були елегія, ідилія, послання, мадригал.

Сюжети й образи сентименталісти часто запозичують з фольклору. Вони беруть з народної мови ніжні, ласкаві слова і звороти.³¹

Однак не всі літературознавці вважають сентименталізм напрямом. В. Пахаренко пропонує розглядати сентименталізм як течію класицизму. М. Зеров

³¹ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

називає сентименталізм течією. П. Волинський, М. Яценко, Є. Нахлік розглядають сентименталізм як окремий напрям. Деякі дослідники трактують сентименталізм як недолік, пов'язуючи його із впливом творчості М. Карамзіна. О.І. Гончар, намагаючись знайти якийсь компроміс, акцентує на сентиментально-реалістичних ознаках прози Г. Квітки-Основ'яненка.

На думку Ярослави Вільни, не можна протиставляти сентименталізм іншим стилям.

5. Романтизм (франц. *romantisme*) – літературний напрям, який виник у кінці XVIII ст. в Німеччині, Англії, Франції, а на початку XIX ст. поширився в Польщі, Австрії, Росії і Україні. З часом охопив країни Європи і Америки. Термін «романтизм» запровадили німецькі романтики. Слово «романтизм» походить від іспанського слова «романс». Цей жанр лірики з'явився ще в епоху середньовіччя. У XVII ст. романтичними називали твори, написані романськими мовами. В Англії XVII ст. – твори середньовіччя і Ренесансу, а з часом усе дивовижне, незвичайне, фантастичне, тобто таке, яке стрічається в книгах (у романах, а не в дійсності).

Романтизм був якісно новим типом свідомості й ідеології, він охопив не лише мистецтво, але й історію, філософію, психологію, право. Естетичні принципи поезики романтизму викладені в працях «Фантазії про мистецтво» (1799 р.) В. Вакенродера, «Фрагменти» Ф. Шлегеля (1797—1800 рр.), «Християнство, або Європа» (1799 р.) Новаліса, у передмові до видання «Ліричних балад» (1800 р.) В. Вордсворта, передмові до драми «Кромвель» В. Гюго.

Романтики вважали своє мистецтво прямою протилежністю класицистичного. Класицисти ідеалізували античну культуру, а романтики захоплювалися середньовічною, у ній бачили дивовижне, містичне, таємниче.

Найбільшою заслугою романтиків Д. Чижевський вважає те, що вони помітили внутрішні суперечності в людині, її одночасну приналежність до двох світів; прийшли до висновку, що причиною зла є невміння чи небажання людини зрівноважувати емоційне і раціональне, особисте і суспільне, альтруїстичне і егоїстичне.

Неординарні події у творах романтиків часто розгортаються на фоні ночі (М. Гоголь «Вечори на хуторі поблизу Диканьки»). Нічній стороні душі відповідає «нічна сторона природи». Ніч – улюблена тема лірики романтиків.

Особливе місце в творах романтиків займає кохання, любов. Це не гра в почуття, – це очисний вогонь. Улюблена тема романтиків – юність, адже романтик той, хто молодий.

Романтики захищали свободу творчості митця, різко виступали проти раціоналістичної регламентації і нормативності. Вони вважали, що геній сам творить правила. У передмові до «Кромвеля» Гюго висміяв класицистичні правила трьох єдностей у драмі та ієрархію жанрів.

Романтики вважали, що письменник не зобов'язаний наслідувати природу, він створює свій світ, кращий, істинніший, ніж реальний.

У творчості романтиків особливого значення набуває постать самого поета.

Романтики люблять екзотичні пейзажі. Природу змальовують здебільшого в момент стихії: грози, повені, бурі, урагану. Такі картини природи допомагають розкрити незвичайність романтичного героя. Цей незвичайний герой діє у незвичайних обставинах. У творах романтиків важливе місце займає фантастика. Романтики змальовують дивовижні, драматичні події. Їх герої – люди титанічних пристрастей, самобутні, горді, вольові. Такі Чайльд Гарольд з поеми Дж. Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда», ліричний герой з поеми Г. Гайне «Німеччина», Прометей Шеллі, Ернані Гюго, Демон Лермонтова. Улюблені теми романтичної поезії – доля людини, родини, народу.

Романтики часто звертаються до минулого, відкриваючи забуті епохи. Саме в епоху романтизму з'явився перший український роман «Чорна рада» П. Куліша.

Романтична естетика створила новий критерій краси. Для романтиків усе нове, незвичайне – прекрасне. Воно – джерело романтичної поезії. Поєднання відомого з невідомим, знайомого з незнайомим, явного і таємничого романтики вважають особливо цінним у музиці, живописі і поезії.

Романтики часто зверталися до фольклору, вивчали його, збирали, використовували у творчості. У Німеччині брати Якоб та Вільгельм Грімм видали «Дитячі родинні казки», вони стали основоположниками міфологічної школи в фольклористиці та літературознавстві.

Твори романтиків відзначаються глибоким ліризмом, музичністю. Романтики вважали, що світ звуків допомагає відтворити внутрішній світ людини. У їх творах вираження переважає над зображенням, образи, картини мають подвійне значення – безпосереднє і символічно-трансцендентне. Письменники розглядають і відтворюють світ як систему символів.

Романтики люблять контрасти, позитивне і негативне передають крупним планом. Прикметні з цього погляду твори В. Гюго «Знедолені», «Собор паризької Богоматері».

У творах романтиків суб'єктивне домінує над об'єктивним, випадкове над закономірним. Романтизм збагатив літературу новими жанрами. В усіх жанрах важливу роль відігравав ліричний елемент. Внаслідок цього з'явилися ліро-епічні твори, ліро-філософські романи, новели, казки, соціально-психологічні драми, балади, літературні казки, поетичні мініатюри.

Романтики Ф. Шлегель, К.В.Ф. Зольгер розробили теорію романтичного гумору — романтичної іронії. Романтичний гумор полягає в тому, що підкреслюється відносність, ілюзорність різних форм життя. З часом оптимістичний характер гумору у романтиків зазнає еволюції, змінюється сарказмом. Це помітно у творах Байрона і Гайне.

Романтичне світосприйняття мало й свої недоліки: несталість, легковажність, нестримну фантазію, нехтування «низькою» дійсністю.

6. Реалізм (лат. *realis* – речовий, дійсний) – напрям у літературі і мистецтві, який полягає у правдивому, об'єктивному і всебічному відображенні. В епоху середньовіччя реалізмом називали один із напрямів середньовічної філософії, який приписував абстрактним поняттям реальне існування. У XVIII ст. під реалізмом розуміли тип мислення і поведінки (практичний), який відрізняється від

типу мрійника, «ідеаліста». Реалістами називали людей, які ставили перед собою таку мету, яку можна було досягти.³²

Реалізму характерний аналітичний підхід до зображення дійсності, що усвідомлюється як джерело і критерій художності літературного твору. Дотримуючись міметичних принципів зображення «у формах життя», реалізм прагне до «правдивості» і достовірності у змалюванні дійсності.

Людина в реалістичних творах – це історична, суспільна, «типова» особистість, у якій притлумлена індивідуальна субстанція. Намагання показати складність її життя в суспільстві спонукало реалістів до відтворення гострих колізій, драматичних конфліктів, розгалужених сюжетів. Унаслідок цього в літературі набули популярності епічні жанри – роман, повість.

Провідним типом творчості реалізм став у ХІХ ст. і на різних історичних етапах мав певне спрямування: просвітницький реалізм (перша половина ХІХ ст.), критичний реалізм (70—90-ті роки ХІХ ст.), соціалістичний реалізм (30—80-ті роки ХХ ст.). Кожен із цих різновидів зосереджувався на ідейно-суспільних аспектах життя, через що часто знецінювалися естетичні критерії, а перед літературою ставилися конкретні ідеологічні, політичні завдання³³.

«Важливу роль у розвитку реалізму відіграли досягнення природничої, економічної і філософської думки, зокрема, діалектика Гегеля, матеріалізм Фейєрбаха, ідея історизму у працях французьких істориків (Тьєрі, Міньє, Гізо).

Ідеологічною основою реалізму став раціоналізм, раціоцентрична теорія Просвітництва. Провідним принципом реалізму є вірність реальній дійсності, конкретно-історичний підхід до неї, погляд на історію як на постійний поступ, прагнення відтворювати життя, змальовувати його таким, яким воно є у внутрішньому світі людини без ідеалізації і сатиричної карикатурності.

Реалізм відмовився від поділу предметів і явищ на естетичні і неестетичні. Він відтворює дійсність в усій повноті і достовірності.

Створюючи життєподібні образи і ситуації, реалісти не відмовляються від міфу, казки, алегорії, символу. Своїм завданням реалісти вважали творити для народу, служити йому.

Новаторство реалізму – у структурі характеру, його розвитку, у зв'язку з типовими обставинами. Характери реалістичних творів – багатогранні, умотивовані, розвиваються у логічній послідовності. Герої діють у конкретних суспільно-історичних умовах, які мотивують їх вчинки. Реалізм визнає не лише детермінованість поведінки людини, але й здатність піднятися над обставинами, протистояти їм. Реалісти відображають дійсність, сповнену гострими суперечностями, конфліктами. Вони дотримуються принципу соціальності й історизму. Поведінка героїв реалістичних творів зумовлена об'єктивними соціально-історичними умовами. Для реаліста людина – істота соціальна. Принцип історизму полягає у відтворенні колориту часу і місця, в розумінні історії як процесу якісних змін, які характеризують національно-історичну своєрідність

³² Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

³³ Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.

того чи іншого етапу в кожній країні. Історизм і соціальність взаємозв'язані. Історизм конкретизує принцип соціальності, сприяє розкриттю розвитку соціальних умов. Вчинки героя впливають із особливостей характеру і психології, а характер і психологія зумовлені життєвими обставинами і соціальним середовищем. Зміна обставин життя позначається на долі героїв. Герої роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, повісті «Борислав сміється» І. Франка соціально й історично конкретні.

З принципом соціальності пов'язаний раціоцентричний психологізм. Маланка, Хома Гудзь («Fata morgana» М. Коцюбинського) постають перед читачем у соціальній та індивідуальній конкретності на тлі суспільно-історичних подій. Історизм не допускає статичності образів. Письменники-реалісти всебічно охоплюють життя людини і суспільства, побутові, родинні відносини. Їх творчість відзначається гуманізмом і народністю. Викриваючи паразитизм пануючих класів, реалісти з глибокою симпатією змальовують людей праці, їх духовну красу.

В українській літературі реалізм утвердився в першій половині XIX ст., цей реалізм має назву просвітительський. У просвітительському реалізмі важливе місце займало соціальне середовище.

Лірика не відзначалася жанровим багатством. М. Яценко це пояснює тим, що в просвітительському реалізмі в центрі уваги були «не індивідуальні характери та дослідження їх психології, а зображення долі людини, родових і станових її ознак».

На перший план вийшли «низькі» жанри – бурлескна поема, байка, народно-соціально-побутова драма, народна повість та оповідання.

У 40–60-х роках XIX ст. реалізм співіснував з романтизмом. Такий синтез романтичного і реалістичного начал є у творчості Т. Шевченка. У творах просвітительського реалізму піддавалися критиці окремі недоліки суспільного ладу, реалісти другої половини XIX ст. критикують усю самодержавно-кріпосницьку систему. У реалізмі 40–60-х років формуються етнографічно-побутова, соціально-побутова і соціально-психологічна течії.

Посилення реалістичного напрямку в українській літературі пов'язане з творчістю Т. Шевченка, Марка Вовчка, І.С. Нечуя-Левицького, А. Свидницького, Панаса Мирного, Івана Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Ганни Барвінок. Література збагатилася у жанровому відношенні. Набули популярності суспільно-політична, елегійна лірика, сатира. Урізноманітнілася проза, з'явилися соціально-побутові, етнографічно-побутові, психологічно-побутові оповідання, соціально-психологічна новела, соціально-побутова, історична повість, соціально-психологічний роман, роман-хроніка. Збагачується проблематика літератури. Окрім селянської, письменники порушують тему духовенства, міщанства, інтелігенції.

Реалістичній літературі притаманний певний тип автора. Автор – це завжди певний погляд на зображуване, концепція зображуваного, вираженням якої є художній твір. Г. Флобер порівнює автора з Богом, який має бути у творі, як Бог у світобудові – всюди і ніде. Письменники-реалісти, які відчували себе деміургами,

не завжди були «невидимими» у своїх творах. Вони вважали, що інтуїція і розум митця можуть проникнути в усе суще і адекватно його відтворити. Цей митець тяжіє до колективної «свідомості епохи», її інтелектуальної частини, що володіє необхідними знаннями у різних сферах. Деміургізм реалістичної літератури є авторською позицією, в основі якої світоглядно-епістемологічна парадигма епохи.

У радянському літературознавстві реалізм був культовою художньою системою, його ставили над усіма іншими напрямками. У 30-ті роки ХХ століття поширилася концепція реалізму як єдино правдивого і найбільш прогресивного художнього методу. Розвиток літератури зводився до поступу реалізму. Погляд на еволюцію літератури як непримиренну боротьбу реалізму з антиреалістичними напрямками, уже застарів.

Дехто з літературознавців відкидає термін «реалізм», сумнівається в існуванні реалістичного напрямку. Так, в «Энциклопедическом словаре культуры ХХ века» (2001 р.) відзначається, що реалізм – «антитермін», термін «тоталітарного мислення», що такого напрямку у ХІХ столітті не було. Реалістичні твори відносять до романтичних.

Критичне ставлення до реалізму характерне для модерністів, які вважали цей напрям застарілим, невідповідним динамічній дійсності ХХ століття. Але реалізм за своєю природою є динамічною художньою системою, він розвивається, оновлюється. У 10–20-х роках ХХ століття проти реалізму виступають неоавангардистські течії, вони називають реалізм мистецтвом буржуазної епохи, приреченим на зникнення.

Реалізм ХХ століття – відкрита художня система, яка взаємодіє з іншими напрямками, зокрема з модернізмом, перейнявши від нього такі особливості, як потік свідомості, колаж, монтаж, асоціативність, «телеграфний стиль»³⁴.

7. Натуралізм (від лат. *natura* – природа) – літературний напрям, який утвердився в Європі і США у 60–80-х роках ХІХ ст. Філософською основою натуралізму став позитивізм. Позитивісти вважали, що наука повинна описувати явища, вона не здатна проникнути в їх суть. Натуралісти обмежують роль літератури копіюванням дійсності.

Натуралізм з'явився у Франції, теоретиком напрямку був Е. Золя. Він писав, що не хоче, як Бальзак, розв'язувати питання, яким повинен бути устрій людського життя, бути політиком, філософом, моралістом. Картини, які він малює, – «простий аналіз шматка дійсності, такої, якою вона є».

Натуралісти вважали, що завдання письменника – досліджувати закономірності життя людини. Оскільки людина – істота біологічна, письменник повинен досліджувати біологічні закони її існування. Характер людини, на думку натуралістів, зумовлений спадковістю, фізіологічною природою і біологічними законами. Біологічний фаталізм яскраво виражений у творчості Е. Золя. У багатотомному циклі творів під назвою «Ругон-Маккари» Золя пояснює кар'єру Ругонів тим, що в їх жилах тече здорова кров, а занепад роду Маккарів – їх біологічною неповноцінністю. Фізіологічні імпульси диктують поведінку

³⁴ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

Жерміні Ласерте з однойменного роману братів Гонкурів. Натуралісти втілюють у своїх творах теорію Ч. Ламброзо про злочинність, яку диктує погана спадковість.

Натуралісти показують вплив середовища на людину, забуваючи, що людина впливає на середовище, змінює його. Їх герої – пасивні, статичні, вони жертви соціальних умов. Звичайно, не всі твори натуралістів проникнуті ідеями фаталізму і песимізму. Натуралісти вважали, що література повинна використовувати науковий метод пізнання, відмовитися від моралізаторства, бути безпристрасною. Твори натуралістів іноді нагадували протоколи судової експертизи, історії спадкових хвороб.

Прагнучи точно задокументувати факти і явища, натуралісти відмовляються від вигадки і фантазії. Вони вважали, що для письменника не може бути непридатних сюжетів і негідних тем. Ненависть до світу зла і несправедливості не давала можливості натуралістам стати байдужими реєстраторами подій і явищ. Їх симпатії завжди були на боці простих людей. Золя, Мопассан, брати Гонкури виходили за межі натуралістичної системи. Натуралізм сприяв демократизації мистецтва, розширив його проблематику, розкрив підсвідоме у поведінці людини, але йому не вистачало широких узагальнень.

8. Модернізм і його стильові течії.

Багатством літературних течій відзначається кінець XIX – початок XX ст. Вони об'єднані спільною назвою «модернізм» (франц. *moderne* – сучасний, найновіший). Як конкретно-історичне явище модернізм з'явився у Франції, згодом поширився в інших європейських літературах. У XX ст. він став визначальною особливістю мистецтва.

М. Моклиця виділяє у вивченні модернізму три етапи. Перший – дожовтневий період і 20-ті роки. У другий період вивчення, а точніше боротьби з модернізмом (1930–1980 рр.), радянські дослідники викривають його за антиреалізм, нехтування соціальними проблемами, естетство («мистецтво заради мистецтва»), егоцентризм, містику, ідеалізм. Якісно новий етап у вивченні модернізму почався з повернення у літературу видатних письменників XX століття.

Творчість модерністів має елітарний характер, вона складна для сприйняття, це мистецтво «усвідомлено суб'єктивне». Модерністи виявляють глибоку увагу до підсвідомого у людській психіці.

Реалісти змальовують характери як наслідок обставин, модерністи зосереджують увагу на психології людини. Теми, сюжети, образи вони беруть з фольклору, міфології, культурної історії, прагнучи дистанціюватися від реальності.

На відміну від класичного реалізму модернізм яскравіше проявив себе не в прозі, а в поезії. Модерністи виявляють більше зацікавлення універсальним, культурно-історично далеким, ніж реальним. Вони прагнуть створити «нову дійсність», свій неповторний світ. Провідними стильовими прийомами модернізму є потік свідомості, монтаж, який прийшов у літературу з

кіномистецтва, використання умовних форм, які створюють ірреальний, неправдоподібний світ.

Модерністи руйнують традиційні конструктивні елементи твору. Вони іноді відмовляються від сюжету, художнього часу, простору, дії, персонажів, часто використовують іронію, ілюзію, пародію, ускладнену тропіку. Іспанський мислитель

Раціоналістичній пасивності, споглядальності, фаталістичності, які властиві реалізму і натуралізму, модерністи протиставили культ волі, надлюдини, «філософію чину». З волюнтаризмом тісно пов'язана ідеологічність. Модерністи вірили, що людина здатна перетворити світ і творили утопічні ідеї життєвого ладу.

Модернізм у кожній національній літературі мав свої особливості.

Модернізм має багато різновидів. Серед них – символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, акмеїзм. Ю. Ковалів та І. Дзюба називають їх течіями. М. Мокли ця символізм, імпресіонізм, футуризм представляє як методи і напрями, акмеїзм і неокласицизм називає етапами розвитку модернізму.

У розвитку модернізму можна виділити три етапи: декаданс, власне модернізм і авангардизм. Декаданс (від франц. *decadence* – занепад) з'явився в період занепаду реалістичної доби наприкінці XIX століття у Франції. Його особливості: відчуття зневіри, втоми, відчаю, прагнення втекти від реальної дійсності. Декадентські настрої проявилися у творах таких письменників, як Артюр Рембо, Стефан Малларме, Поль Верлен у Франції, Моріс Метерлінк, Еміль Верхарн в Англії, Микола Вороний, молодомузівці, Григорій Чупринка, Микола Філянський в Україні.

Оскільки декаденство характерне для багатьох модерністських течій, його не варто виділяти в окрему стильову течію.

Особливості власне модернізму виявилися у творчості таких письменників, як Франц Кафка, Ернест Хемінгуей, Герман Гессе, Вільям Фолкнер, Габріель Гарсія Маркес, Василь Стефаник, Іван Франко, Леся Українка, Микола Хвильовий, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Василь Стус. Період власне модернізму тривав від початку XIX століття до 60-х років XX століття.

9. Авангардизм і його стильові течії

«Авангардизм (франц. *avant-garde* – передова охорона) – напрям у літературі XX століття, пов'язаний із руйнуванням традиційних форм і канонів. До авангардистських стильових течій відносять футуризм, експресіонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, абстракціонізм, кубізм. Попередниками авангардизму є пізній Ренесанс і романтизм. Із пізнім Ренесансом авангард зближує соціальний і мистецький утопізм, з романтизмом – суб'єктивізм, агностицизм, заглибленість в ірраціональне, динамізм, фрагментарність, націленість на майбутнє, розуміння інтуїції як основного творчого джерела, критичне ставлення до раціонального світосприйняття, опозиція до світогляду Просвітництва. З модернізмом авангард пов'язує неприйняття реалізму. Для модернізму характерне вибірково критичне ставлення до традицій, авангард – в опозиції до минулого.

В авангардизмі компоненти фройдизму і марксизму рельєфніші, ніж в модернізмі. Авангардизму властива атмосфера бунту, апокаліптичність світовідчуття, експеримент з формою. Авангардисти створили новий тип героя – людини вольової, духовно активної. Вони декларували активне чоловіче начало, успадкувавши від Ніцше зверхне ставлення до жінки як «неповного» чоловіка. Ніцше вважав, що жінка – недосконала істота, здатна реалізувати себе тільки через дітонародження.

Ознакою авангардного руху є маніфест – це компонент поезики і документ епохи. В основі маніфесту – ідея духовної свободи від традицій і соціальних умовностей. Авангардисти вважають, що тільки вільна людина може творити нову епоху і нову мову, вони апелюють до інстинкту, бо це первісне відчуття, не ускладнене цивілізаційними і культурними табу.

Прихильники авангардизму відстоюють концепт нераціонального, інтуїтивного типу сприйняття, закликають до пізнання галюцинацій, сновидінь, обирають роль блазнів, юродивих, еретиків.

У європейському авангарді було три періоди розвитку: ранній (перед Першою світовою війною), зрілий (між війнами), неоавангард (трансавангард) – після Другої світової війни. Розвиток авангардизму в Україні був зупинений пануванням соціалістичного реалізму, деякі його особливості відновлені у 60-ті роки ХХ століття. У 80-ті роки він набув ознак неоавангардизму.

До авангардизму зверталися Бертольд Брехт, Поль Елюар, Давид Бур-люк, Володимир Маяковський, Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Валер'ян Поліщук. Авангардизм складається з таких літературних течій, як абстракціонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, експресіонізм. Традиції авангардизму продовжують літературні групи Бу-Ба-Бу (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Віктор Недоступ), ЛУГОСАД (Іван Лучук, Роман Садловський, Назар Гончар). Неоавангардизм є завершальним етапом розвитку модерністської доби³⁵.

10. Постмодернізм «Постмодернізм (лат. post – після, за і франц. modernisme – сучасний) – напрям, який прийшов на зміну модернізму. Постмодернізм з'явився на Заході у другій половині ХХ століття і став визначальним напрямом в естетиці.

У західноєвропейському літературознавстві термін «постмодернізм» вважають синонімом деконструктивізму і постструктуралізму. Постмодерністська література пройшла етапи нової критики, нового роману і драми абсурду.

У розробку теорії постмодернізму значний внесок зробили французькі філософи-постструктуралісти М. Фуко, Ж. Дерріда, Р. Варт і американські письменники В. Гасе, Д. Бартельм, Дж. Барт. Не залишаються осторонь проблем постмодернізму й українські літературознавці. Свідченням цього є статті Лілії Лавринович, Р. Семківа, Марти Коваль, Світлани Руссової, опубліковані на сторінках журналу «Слово і час» протягом останнього десятиліття.

³⁵ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

«Постмодернізм сьогодні, – відзначає Світлана Руссова, – це химерний феномен, ані зміст, ані термінологія якого поки що не з'ясовані остаточно.

Під знаком питання – хронологічні межі цього явища. Різні дослідники зараховують до постмодерністів Пушкіна, Гоголя, Достоевського, Булгакова й Набокова. По-різному й оцінюють феномен постмодернізму. В той час, як одні вчені переконані в тому, що цього явища не існує взагалі, інші наголошують на важливості боротьби з ним». Д. Дроздовський зауважує, що постмодерна ситуація у своїй онтології не є ані позитивним, ані негативним явищем. «Я не схильний вважати, що ця ситуація – щось на кшталт вибуху, катастрофи, а швидше криза». Кризовим явищем другої половини ХХ століття називає постмодернізм П. Іванишин: «Постмодернізм та схожі доктрини нагадують радше малохудожню, але маргінальну гру в літературу, яка навряд чи загрожує екзистенції цих народів. У контексті ж глибоко поруйнованої радянським режимом української культури (візьмімо хоча б стан української мови), яка ще й досі, на мою думку, перебуває під дамокловим мечем бездержавності, такі кризові явища загрожують не просто виродженням естетичних пошуків чи деформацією літературних способів пізнання, а й чимось значно болючішим і нищівним». Мистецтво постмодернізму на рівні інтенції спрямоване, за словами П. Гванишина, «в бездуховність, нігілізм, спустошення».

Лілія Лавринович вважає, що «мистецький постмодернізм, попри свою зовнішню епатажиість, самоіронію та подекуди веселі ігри, – не криза культури, а закономірна реакція на кризу людини, втрату нею самобутності і духовного осердя».

За словами Т. Денисової, «постмодернізм не є кінцевим продуктом людської свідомості, це певний етап у процесі розвитку людського духу». На думку Т. Гундорової, постмодернізм виконує функцію нового іронізму, здійснюючи переоцінку усіх дотеперішніх «словників» культури. Він з'явився після модернізму, і не є ні запереченням, ні продовженням модернізму.

Розглянемо особливості постмодернізму. За В. Пахаренком він виявляється на онтологічному, гносеологічному та естетичному рівнях.

Онтологічний рівень.	модерністи вважали, що якимись філософськими концепціями (комуністичною, фашистською, фрейдівською, «філософією життя»), неокантіанством тощо), можна досягнути та поліпшити світ, і силкувалися перебудувати, перевести його з «нерозумного», на їхній погляд, у «розумний стан», а «постмодерністи завдяки гіркому історичному досвідові зробили висновок, що предмет (світ) чинить опір людському впливові; на всяку дію відповідає протидією... Таким чином, межа між модернізмом і постмодернізмом – у ставленні до ідеології. Якщо модерн визначала наскрізна ідеологізація (найяскравіші її вияви – комуністична та фашистська моделі держави, суспільства), то пост-модерн є відчуттям універсальної порожнечі, після втрати ідеологічних ілюзій»
Гносеологічний рівень.	Постмодерністи переконані, що людина не здатна ні змінити, ні пізнати світ. Вони заявляють про стирання опозицій: прекрасне – потворне, добре – лихе, комічне – трагічне, реальність – вигадка, зміст – форма, ціле – частина, наука – мистецтво, високе – низьке. На думку постмодерністів, світ - щось аморфне, розпливчасте, невизначене, отже – ірреальне, незрозуміле, наші знання – відносні.

Естетичний рівень.	Постмодерністи вважали, що усі сюжети, мотиви, образи використовувалися в літературах попередніх епох, отже художній твір – це аллюзія, ремінісценсії, колажі, цитати, а письменник-конструктор, який творить свою реальність не підпорядковуючись ідеологіям. Постмодернізму властивий еkleктизм (еклектик-людина, яка поєднує різні суперечливі погляди, стилі; еkleктика – напрям античної філософії II ст. до н. е., для якого характерне поєднання різних філософських систем, тенденція до стирання відмінностей між учнями і школами, поєднання несумісних ідей, тенденцій, оцінок).
--------------------	---

Усе це визначає особливості світосприйняття постмодерністів:

1. Вони захоплюються колективним позасвідомим, міфологією, пропагують культ незалежної особистості.

2. Намагаються поєднати різні філософські релігії і культури, їх твори відзначаються надмірною ерудованістю.

3. Постмодерністи сприймають реальне життя як театр абсурду, апокаліптичний карнавал, у якому людина втрачається, перетворюючись на маску, маріонетку.

4. Постмодернізму властивий ігровий стиль. Постмодерністи обігрують старі класичні і неокласичні зразки творів, пародіюють, трагедіюють здобутки літератури попередніх епох.

5. Поєднання, гібридизація різних стилів (класичного, сентиментального, натуралістичного, гумористичного). У художні твори включаються наукові трактати, звіти.

6. Сюжети постмодерністичних творів – це аллюзії на сюжети творів минулих епох.

7. Іронічність і пародійність – характерні ознаки стилю постмодерністів. «Митець-постмодерніст, – відзначає В. Пахаренко, – постійно переймається пошуками витоків звичного, непомітного для суспільного, абсурду. Ця мета вимагає від нього особливих принципів естетичного аналізу: тут стає в пригоді не логіка, не лінійні причинно-наслідкові зв'язки, а чудернацький колаж. Свідомість ліричного героя (часто оповідача) за всієї історичності стає справді карнавальною свідомістю, яка робить відносними, ілюзорними всі цінності, що здаються загалу сталими, незворушними. Саме така свідомість виявляється напрочуд продуктивною, для досягнення таких суспільних стосунків, коли попередні форми життя, моральні устої та вірування перетворюються на «гнилі мотузки» й оголюється прихована досі амбівалентна незавершена природа людини й людської думки. У лицедійстві й пародії немовби відбувається звільнення людини від хаосу історії».

8. Постмодерністи висунули високі вимоги до митця – аж до відмежування від навколишнього життя. Вони відмовилися від традиційних способів характеристики, причинно-наслідкових зв'язків, вдаються до складної метафоричності, домінування суб'єктивного досвіду над суспільним. Постмодерністи створили образ оповідача, який, представляючи різні історії, події, акцентує на суб'єктивності, відносності оцінок, ілюзорності життєвої реальності.

Лілія Лавринович, аналізуючи творчість українських постмодерністів (Ю. Андруховича, В. Винничука, В. Неборака, О. Ірванця, Ю. Іздрика, Т. Прохазька) доходить висновку, що українському постмодернізму притаманні такі риси:

- 1) втрата віри у вищий сенс людського існування;
- 2) заперечення пізнавальності світу, релятивізм;
- 3) розгубленість індивіда перед власною екзистенцією;
- 4) погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду;
- 5) орієнтація на ідеологічну незаангажованість;
- 6) поглиблена рефлексивність;
- 7) іронічність та самоіронічність;
- 8) епатажність (з погляду традиційно-обивательського);
- 9) інтертекстуальність, діалогізм, амбівалентність (як світоглядні позиції);»³⁶
- 10) елітарність.

Питання для самоконтролю:

1. Як формується індивідуальний стиль митця, які чинники впливають на його формування?
2. Які існують чинники літературного напрямку?
3. Які стилі. у літературі українського середньовіччя виділяє Д. Чижевський?
4. Що являє собою барокова культура і література?
5. Що було основою підґрунтям класицистів, літератури?
6. Які два етапи розвитку пройшов класицизм?
7. Що лежить в основі сентименталізму?
8. Що притаманно романтичній літературі?
9. Які особливості розвитку реалізму в Україні?
10. В чому полягає новаторство реалістів?
11. Що притаманно реалістичній літературі?
12. Які особливості натуралізму як літературного напрямку?
13. Які три етапи розвитку модернізму можна виділити?
14. Як пов'язані між собою поняття маніфесту і авангардизму?
15. Які риси притаманні українському постмодернізму?
16. Якими є особливості світосприйняття постмодерністів

³⁶ Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.

Змістовий модуль 2. Літературні пошуки митців слова наприкінці ХХ початку ХХІ століття

Лекція 6. Актуальні тенденції сучасного літературного процесу.

ПЛАН

1. Загальні тенденції художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття.
2. Постмодернізм як культурна стратегія та стиль письма. «Інтелектуальність» постмодерної літератури.
3. Жанрова розмаїтість прози постмодернізму.
4. Проблема співіснування «масової» та «елітарної літератури». Інтермедіальність сучасної літератури.
5. Особливості метамодернізму.

Література: 1, 11, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 29,35

Поняття і терміни: *модернізм, постмодернізм, модель німецької літератури, література руїн, «Група 47», я-образ, образ «степового вовка», інтелектуального роману*

1. Загальні тенденції художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Сучасна зарубіжна література являє собою процес, хронологічно окреслений рамками від 80-х років ХХ століття до початку ХХІ-го. У історичних умовах України, яка пережила перебудову, що відкрила можливість познайомитися із забороненою літературою, ці часові межі є дещо еластичними, адже саме тоді до свідомості читача ввійшли творчість як давно знаних у світі письменників (Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Ф. Кафки, Г. Міллера тощо), так і тих, хто заявив про себе наприкінці ХХ століття (У. Еко, П. Зюскінда, М. Павича та багатьох інших).

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть триває полеміка про шляхи розвитку жанру роману, і тому письменники та літературознавці зауважують поживлення інтересу, поруч із гіперроманом і гіпертекстом, до класичної реалістичної форми або синтезу постмодерністських, модерністських, реалістичних і навіть класицистичних засобів письма.

Століття ХХ-те також «пережило» і відійшло в історію. За часів його розквіту з'явився модернізм, який своєю назвою підкреслював новизну і сучасність змісту та форми, хоча тепер, із певної часової відстані, очевидно, що, за висловом Д. Затонського, «художній модернізм ХХ ст. ідеологічно зовсім не відходить від утопій минулого, лише надає їм скандально-епатажної екстремістської форми...» [22, 13]. Американський філософ і літературознавець Ф. Джеймсон вважає, що технічні досягнення і герої-іконоборці модернізму вже «надійно посіли місця в музеях та університетах». І тепер модернізм не випадково сприймається як «реалізм» ХХ століття.

Наприкінці ХХ століття, особливо з 80-х років, змінюється погляд людини на світ. Філософи, культурологи, політичні діячі заговорили про появу постмодерної культури як вияву постмодерної свідомості. Італійський філософ В. Страда пояснює це тим, що саме тоді виникла глобальна культура, до складу якої входять «усі культури минулого та різні культури сучасності. Це... процес єдності у різноманітності, який породжує нову культурну ментальність і етику» [40, 201]. Розвиток науково-технічного прогресу призвів до того, що людина впливає на природні процеси на планеті, а кількість атомної зброї визначає існування самої Землі. Усе це стало причиною того, що «... ми не тільки розуміємо (виділено автором. – В. М.), але й відчуваємо (виділено автором. – В. М.) світ по-іншому, ніж сто або навіть п'ятдесят років тому», – зауважує М. Візель. Завдяки засобам масової інформації «реальність і уявність міняються місцями, дифундують одна в одну». Причому йдеться не просто про зміну формації. Головне полягає саме в тому, що «змінилась реальність – навкруги нас і всередині нас (незалежно від того, яку з них вважати первинною та чи здійснювати взагалі такий розподіл)».

Починаючи з 80-х років, світ змінився і політично, адже зникла з карти світу така велика тоталітарна держава, як Радянський Союз, що не могло не вплинути на свідомість сучасників. У цей період зберігалася характерна тенденція пояснювати особливості розвитку культури (зокрема, літератури) своєрідністю епохи³⁷.

2. Постмодернізм як культурна стратегія та стиль письма. «Інтелектуальність» постмодерної літератури.

Будь-яке явище можна досліджувати двома шляхами: екстенсивним (шляхом вичерпування матеріалу) чи інтенсивним (шляхом визначення і характеристики найважливіших і найрепрезентативніших фактів, ознак, віх, – тобто домінант). Щодо літератури постмодернізму вважаю доречнішим другий шлях, адже матеріал ще не «відстоявся», і в деталях його дослідити зараз неможливо, та й, мабуть, недоцільно.³⁸

На роль головної специфічної ознаки літератури постмодернізму претендує її *гіперрецептивність* – яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше – із творів світової літератури різних елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо (т. зв. «інтертекстуальність»).

Зазвичай постмодерністи запозичують усе згадане незалежно від того, до якого літературного напрямку, течії, стилю, методу, доби тощо належить текст-донор. Недаремно дослідники підкреслюють *нон-селекцію* (відсутність відсіву, добору) і *нон-ієрархію* (зняття традиційного розмежування центру/периферії, головного/маргінального, центрального/периферійного) в естетиці

³⁷ Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

³⁸ Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. Зарубіжна література в школах України, 2002. № 5. С. 2–12.

постмодернізму. Тому феномен гіперрецептивності, яку, безумовно, помічають дослідники, у їхніх роботах часто позначається гастрономічним, але правильним по суті словом – «усеїдність».

У постмодерністських творах зазвичай немає характерної для літератури попередніх діб оригінальної, самобутньої естетичної і/або ідейної програми. А відтак – немає поділу попередників і сучасників на «своїх»/»чужих». Скажімо, для Ренесансу і класицизму «естетичним донором» була передовсім Античність, для романтизму – Середньовіччя, а для постмодернізму – увесь світовий культурний (передовсім, літературний) процес.

Зазвичай постмодерністи абсолютно толерантно ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до реалізму, так і до модернізму (авангарду), як до міметичності, так і донестримної фантазії, як до елітарної, так і до масової культури, як до утопії, так і до антиутопії тощо³⁹.

Найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму є *інтертекстуальність*. Її класичне визначення належить видатному французькому філологу й семіологові XX 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 становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок». Барта продовжують сучасні російські культурологи: «У культурі постмодернізму інтертекстуальність стала обов'язковою частиною культурного дискурсу і одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність і цитування є домінуючими рисами сучасної культурної ситуації»

Постмодерністські твори чимось нагадують *палімсест*, з-під нового шару якого то тут, то там проступає шар старий, тобто текст, що вже дець колись кимсь писався. Так, у одному з найвідоміших постмодерністських творів – романі У. Еко «Ім'я троянди» явно відчувається рецепція, запозичення з оповідань Артура Конан Дойла (1859-1930) про Шерлока Холмса.

Гіперрецептивність постмодерністської літератури поширюється не лише на власне літературні факти, а й на реальний «життєвий матеріал», тобто може реалізуватися як шляхом «інтертекстуального цитування», так і іншими шляхами.

Отже, *гіперрецептивність* – це не традиційне літературне запозичення, а властива саме постмодернізмові навмисно, підкреслено акцентована, неприхована активна рецепція, і найголовнішим (хоч і не єдиним) шляхом її реалізації є

³⁹ Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. Зарубіжна література в школах України, 2002. № 5. С. 2–12.

«інтертекстуальне цитування» (У. Еко), «цитування без лапок» (Р. Барт), яке й призводить до яскраво вираженої «палімсестності» постмодерністських творів.

Наступною характерною рисою літератури постмодернізму є її **іронічність**. Після проголошення її У.Еко важливою конститутивною ознакою культури постмодернізму рідко зустрінеш роботу, де б не розглядалися або, принаймні, не згадувалися поняття на кшталт «іронія/самоіронія», «пародійність», «карнавальність», «шаржування» тощо. Якщо спробувати позначити усі перелічені поняття одним узагальнюючим словом, то ним виявиться лексема «несерйозність». Ось дотепний (іронічний?) паралелізм видатного італійського письменника і вченого з приводу постмодерністської іронічності: *«Постмодернізм – це відповідь модернізмові: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності. Постмодерністська позиція нагадує мені положення чоловіка, закоханого в надзвичайно освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй «я кохаю тебе до нестями», бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні репліки – прерогатива Ліалá (Ліалá – псевдонім італійської письменниці Ліани Негретті (1897-1995), популярної в 30-40-ві роки). Втім вихід є. Він мусить сказати: «Як сказала б Ліалá – я кохаю тебе до нестями»... Якщо жінка готова грати в ту саму гру, вона зрозуміє, що освічення в коханні залишилося освіченням у коханні» [Н,636].*

Письменники попередніх діб (навіть щось/когось висміюючи, пародіюючи, травестуючи тощо) здебільшого щиро й серйозно («наївно»?) вірили, що можна створити щось оригінальне, сказати своє, нове слово, вирішити певну проблему, вплинути на буття людини і людства etc.

Постмодерністи ж «подорослішали», відкинули «дитячу наївність» своїх попередників: все в них просякнуте іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, знижене авгурівською посмішкою: немає художнього образу – є **симулакр** (*Симула́кр* (фр. – стереотип, псевдоріч, порожня форма) – одне з ключових понять постм-ської естетики, яке займає в ній місце, що в класичних естетичних системах належить художньому образу. С. – образ відсутньої дійсності, правдоподібна копія, позбавлена оригіналу, поверхневий, гіперреалістичний об'єкт, за яким немає жодної реальності), немає оригінальності – є «палімсестність», немає автора – є скриптор-компілятор і т.д.

Постмодерніст поспішає посміятися над собою першим, щоб випередити інших, адже найкращий засіб уникнути чужої іронії – вжити **самоіронію**.

На роль наступної ланки у ланцюжку **іронія**→**самоіронія**→..., то претендує **пародія**, яка є наскрізь «постмодерністською», бо містить: а) експліцитне і/або імпліцитне цитування, опертя на чийсь твір-донор (див. «гіперрецептивність» і «інтертекстуальність»); б) сміх (іронію, сарказм і т.п.). У наскрізь іронічному постмодерністському літературному дискурсі пародійну і непародійну рецепцію

чужого матеріалу важко розмежувати. А, може, уся література постмодернізму це не що інше, як пародія на літературу?⁴⁰

«Постмодерністська ж гра із текстом часто набуває епатажного характеру. Зразки такої інтертекстуальної гри зустрічаємо вже у XVIII столітті, коли Г. Філдінг представив на суд глядачів свою комедію «Історія Хлопчика-Мізничка Великого».

Слід наголосити, що така гра не означає відсутності творчості, вона тільки фіксує своєрідність сприйняття змісту твору, множинність цього явища, адже для кожного реципієнта це матриця, «малюнок якої, – вважає Т. Калугіна, – складений з нескінченного числа найрізноманітніших особистісних і ситуаційних контекстів.

Постмодернізм представлений у всіх родах літератури, але найчастіше у прозі, автори якої користуються такими художніми засобами, як пастіш, іронія, пародія, реконструкція. Письменники-постмодерністи часто вдаються до фантастики, яка є органічною складовою «відкритого твору», тоді як реалістичний дискурс виглядає чужорідним. Прагнення до нової форми призводить до своєрідного «маскування» художнього твору під нелітературні моделі на зразок словників, кросвордів, карт таро тощо»⁴¹

3. Жанрова розмаїтість прози постмодернізму.

У XX столітті продовжувався розвиватися жанр роману, з'явилися такі його різновиди, як «роман-джаз», «новий роман», ще більший роман». Наприкінці XX – на початку XXI століть заявили про себе нові різновиди жанру. Серед них **бізнес-роман** спочатку розрахований на професіоналів, а потім він набув популярності серед звичайних читачів, бо в ньому разом із аналізом робочих конфліктів присутні сюжет, діалоги, твори написані легким, цікавим стилем (Ф. Бегбедер, «99 франків»; Е. Гольдрат, «Мета»; Р. Уммельман, «Boss: надзвичайний і непотрібний» тощо).

Запрограмованим на успіх у читача є роман-бестселер, або роман-трансформер, універсальний роман, роман багаторазового використання. Такий твір часто стає основою для кіно- або телесценарію, сюжетом комп'ютерної гри або навіть екскурсійним маршрутом, як це мало місце із зразковим романом цього різновиду, який ще називають романом-андрогіном, – «Кодом да Вінчі» Дена Брауна. Головною їхньою особливістю стає парадоксальність, сенсаційність ідей, які висловлюються.

Продовжується розвиток філологічного роману, створюються цікаві зразки роману університетського. Німецький письменник Райнхард Йиргль створив роман перетинів, у якому немає сюжетної лінії, твір являє собою сукупність фрагментів різного характеру – описи снів, драматичні епізоди, вуличні замальовки тощо. Вони об'єднуються «соціологічними «врізаннями», а також останньою главою. За визначенням німецьких критиків, головною рисою його

⁴⁰ Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіжна література в школах України*, 2002. № 5. С. 2–12.

⁴¹ Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець XX – початок XXI століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

стилю є виключна образність мови та висока змістовність тексту («Мама-Тато-Роман», «У відкритому морі», «Прощання із ворогами», «Собачі ночі», «Генеалогія вбивства», «Тиша»).

Ю. Дружніков зауважує, що наприкінці ХХ ст. на Заході «стали популярними романи у жанрі «панографії». Деяку роль відіграв відроджений інтерес до З. Фрейда та К. Г. Юнга [20]. У літературі США виділяють розгалуження роману на три різновиди: загальний (чоловічий), жіночий і для гомосексуалістів. «Гарний роман, – зауважує Ю. Дружніков, – сьогодні дає читачеві шанс відчутти духовну розрядку, яка в хаосі сучасного світу життєво необхідна».

Розвиток романного жанру – це складна проблема, яка виникла вже у ХVIII столітті після появи «Трістрама Шенді» Л. Стерна, що його такі відомі й авторитетні сучасники автора, як О. Голдсміт, С. Річардсон і С. Джонсон, не вважали романом. Не випадково Т. Манн у 1942 році відзначив: «Цей літературний жанр завжди був дуже гнучким і мінливим. У наш, однак, час справа, здається, йде до того, що скоро романом буде вважатися все, що завгодно, тільки не сам роман. Утім, можливо, це завжди так і було» [28, 161]. Це стосується і кінця ХХ – початку ХХІ століття, коли голосно заявив про себе жанр гіперроману, який з'явився у 1965 році з уведенням до обігу програмістом Т. Нельсоном поняття «гіпертекст», що означає документ, який складається з фрагментів текстів. Читати їх можна у різній послідовності, і це не впливає на рівень сприйняття. За таким принципом побудовано будь-яку інструкцію, енциклопедію, довідник. З початком ери персональних комп'ютерів гіпертексти набули надзвичайного розповсюдження, причому більшість із них не мала жодного відношення до художньої літератури. Класиком «електронної літератури» називають Майкла Джойса, автора гіперроману «Горе, або Пам'ять про те, що буде». Цей твір поєднує спогади дитинства, щоденник, листи, розповіді про подорожі, а також дещо на зразок словникових статей, які пояснюють поняття, що зустрічаються у тексті. «Все це, – пише М. Візель, – організовано у дуже складну багаторівневу структуру невеликих графічно оформлених фрагментів, пов'язану контекстними... або «цілковитими»... гіперпосиланнями, але не пов'язаними дією та хронологією. ... «Горе» нагадує лабіринт, хаотично розкиданими фрагментами треба блукати як красивими кімнатами, не намагаючись здогадатися раніше, що буде за рогом» [15, 172].

Гіперромани стали невід'ємною ознакою постмодернізму, коли змінився погляд на текст. І. Хасан серед ознак постмодернізму називає невизначеність культурностей, пропусків, фрагментарність, принцип монтажу. Р. Барт у «S/Z» – спробі «деконструкції» новели О. Бальзака «Серразіна» – проілюстрував перехід від «твору до тексту». Тут він, створивши «справжню інтелектуальну пригоду» [2, 35], дає визначення ідеального тексту, який являє собою переплетення «внутрішніх ходів, що не мають влади один над одним... у нього немає початку, він може перетворюватися; у нього можна ввійти через численні входи, жоден із яких не можна визнати головним... цим суцільно множинним текстом здатні заволодіти різні змістові системи, однак коло їхнє не замикається, адже міра цих

систем – безкінечність самої мови» [7, 14]. Р. Барт пропонує ділити текст на «лексії», тобто на суміжні і дуже короткі сегменти... Ці сегменти є одиницями читання... Лексія є довільним конструктором, просто сегментом, у якому спостерігається розподіл значень» [8, 386]. Усе це – головні ознаки гіпертексту, розвиток якого більшість дослідників постмодернізму пов'язують із комп'ютеризацією. Деякі, зокрема М. Риклін, О. Геніс, О. Одаренко, пропонують розрізняти гіперлітературу і комп'ютерну (електронну) літературу, адже гіперлітературу, як стверджує О. Одаренко, «можна визначити як сукупність художніх творів, що своєю формою мають гіпертекст».

Існує кілька визначень гіпертексту (Т. Нельсон, М. Візель, В. Руднев та ін.), але всі їх автори наголошують на тому, що це нелінійний або «непослідовний твір» (Т. Нельсон), що складається з окремих уривків-текстів, поєднати які може сам читач, виконуючи тут функцію автора, обираючи за власним бажанням той чи інший сюжет, героя, засоби зображення (кіномистецтво, музика, анімація).

Отже, за період існування гіперлітератури з'явилися певні її різновиди: художні та нехудожні гіпертексти, гіпертексти, призначені тільки для читання, ізольовані (розміщення на CD) і на доступні (розміщені в інтернеті) Проте елементи гіпертекстуальності, перш за все нелінійність зображення, «лабіринтність» тексту, зустрічаються в літературі, ще, на думку М. Візеля, починаючи з Біблії.

Що ж до перспектив розвитку гіперроману в електронному варіанті, то тут не можна не погодитися з М. Бутовим, який вважає, що внаслідок лавиноподібного поширення «будь-який гіпертекстовий твір обов'язково одразу вбере у себе весь Інтернет – від порнографічних сайтів до оглядів В'ячеслава Куріцина та Сергія Костирка... чим і прийде до самозаперечення, позбувшись будь-яких характерних ознак», адже «саме поняття художнього явища... стає предметом мистецтва саме через визначення меж, «збирання до рамок».⁴²

4. Проблема співіснування «масової» та «елітарної літератури». Інтермедіальність сучасної літератури

«Сферою інтересів постмодерністів залишається цілий світ – і людина в ньому. Постмодерністські твори вимагають від читача певних рецептивних зусиль, адже їхній жанровий діапазон може коливатись від псевдоісторичного, псеводетективного романів до суто текстуальної гри – і все це часто в іронічному аспекті.

Постмодерністські твори вимагають від читача певних рецептивних зусиль, адже їхній жанровий діапазон може коливатись від псевдоісторичного, псеводетективного романів до суто текстуальної гри – і все це часто в іронічному аспекті».⁴³

Елітарність і масовість. Відносне розшарування культури на «культуру усіх» і «культуру обраних» існувало завжди. Навіть в первісні часи шамани й жерці складали культурну еліту, володіючи особливими пізнаннями, які

⁴² Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець XX – початок XXI століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

⁴³ Там само

виходили за межі загальноплемінної культури. З появою писемності виникло розрізнення між елітарною культурою «грамотних» людей і фольклорною (народною, етнічною культурою). В ХХ столітті це розрізнення отримало форму елітарної й масової культури.

Для *масової культури характерним* є загальнодоступність, легкість сприйняття, спрощеність, розважальність. Її світ багатоликий: пригодницька і детективна література, любовна лірика, кінематографія з бійками, вампірами, вбивцями, еротикою, поп-музика рок, реп, реггі, популярні очерки про наукові, навколонукові і псевдонаукові справи, зразки техніки, магазини, сенсаційні новини, реклама, спорт, містика... Масова культура не вимагає від людини ні знань, ні роздумів – навпаки, під її впливом вона деградує, бо її знання спираються на безпосередні емоційні реакції. Тому не дивно, що вона звертається до древніх міфів з їх іраціонально-емоційним настроєм і створення нових міфів, що сприймаються також безпосередньо – «не розумом, а серцем» (чаклунство, астрологія, гадання, віра в чудеса, расистські, націонал-соціалістичні, більшовистські утопії).

У масовій культурі протистоять дві тенденції: одна спирається на примітивні відчуття й бажання, майже до біологічних інстинктів (секс, агресія), і у своєму крайньому відображенні породжує контркультуру і антикультуру войовничо-вульгарну і ворожу до існуючих у світі порядків взагалі; інша з урахуванням властивого простим людям бажання підвищити свій соціальний статус і освітній рівень (популяризація науки, комікси з коротким викладенням сюжетів творів класичної літератури тощо). До кінця ХХ ст. друга тенденція помітно посилилася і культурологи стали казати про зростання мідкультури – культури середнього рівня. Проте розрізнення між масовою та елітарною культурою так само залишається гострою проблемою.

Виникненню масової культури сприяв розвиток засобів масової комунікації – газет, популярних часописів, радіо, грамзапису, кінематографу, телебачення, магнітної і відеоманітного запису. Завдяки цим засобам на ринок хлинули численні бойовики, «мільні опери» і бестселери. Названі процеси оцінюються неоднозначно. З одного боку, вони призвели до демократизації культури, відкривши до неї доступ широкою аудиторії.

З іншого боку, комерціалізація засобів масової інформації обумовила використання ряду прийомів, що знижують її творчий потенціал, що опошлюють високу культуру. Індивідуальна культура – міра соціальності людини. Яка людина, така і її культура. Вона характеризується в поняттях рівня культури, її наявності або відсутності. Індивідуальна культура може мати більш-менш системний характер, але може бути і «мозаїчною», що складається під впливом безлічі випадкових розрізнених чинників. Людина – не тільки витвір, але і творець культури. Вона культурна, оскільки освоює і реалізує вищі цінності суспільства, перетворює їх у своє внутрішньо духовне надбання. Про людину

можна судити не тому, які в неї судження про культуру, а тому, як вона реалізує ці уявлення»⁴⁴

«Елітарна культура потребує для розуміння високого інтелектуального та естетичного рівня. Щоб знатися на елітарній культурі, людина повинна вповні опанувати багатотомовий контекст. Окрім духовних зусиль, елітарна культура часто вимагає значних матеріальних статків – йдеться про штучні й коштовні витвори, що доступні не багатьом. Елітарна культура визначає найбільш розвинутий зріз суспільства, т.зв. культурну еліту. Елітарна культура виступає як пошук і твердження особистісного начала. Вона складна, серйозна, вишукана, має новаторський характер. Її продукція розрахована на витончену й інтелектуальну еліту суспільства, спроможну зрозуміти й оцінити майстерність, віртуозність новаторського пошуку її творців. Виникненню масової культури сприяв розвиток засобів масової комунікації – газет, популярних часописів, радіо, грамзапису, кінематографу, телебачення, магнітної і відеоманітного запису. Завдяки цим засобам на ринок хлинули численні бойовики, «мильні опери» і бестселери. Названі процеси оцінюються неоднозначно. З одного боку, вони призвели до демократизації культури, відкривши до неї доступ широкою аудиторії. З іншого боку, комерціалізація засобів масової інформації обумовила використання ряду прийомів, що знижують її творчий потенціал, що опошлюють високу культуру. Прикро, але в останній час в Україні визначення «еліти» часто застосовується до таких людей і явищ, які просто дискредитують його значення»⁴⁵

«Інтермедіальність сучасної літератури Сутність інтермедіальності трактують так: формально, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структурально, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує чотири типи інтермедіальності: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну [8, с. 12]. Трансмедійна, тобто формальна, інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими, використовуючи певну міжмистецьку паралельність».

4. Особливості метамодернізму.

Протягом останніх двадцяти років ХХ століття це «слизьке поняття» «постмодернізм» не критикував, за словами Ю. Андруховича, «тільки лінивий і мертвий», і перш за все за те, що він «підриває віру в призначення літератури... адже постмодернізм – це смерть літератури» [4] .

Уже наприкінці 80-х років у тому ж Йельському університеті з'являються праці, автори яких зауважують, що постмодернізм як явище мистецтва, і перш за все літератури, відходить у історію.

⁴⁴ Масова та елітарна культура. Проблеми їх взаємодії. URL: <https://studies.in.ua/shpora-culture/545-18-masova-ta-eltarna-kultura-problemi-yih-vzayemodyi.html>

⁴⁵ Устименко-Косоріч, О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії : навч. посіб. для студ. зі спец. 8.02020401, Музичне мистецтво. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. 175 с.

«А на початку ХХІ століття вже виявом «інтелектуальної мужності» (так визначив цю подію відомий російський літературознавець М. Анастасьєв) став виступ І. Хасана в Києві на конференції, присвяченій проблемам розвитку американської літератури. Доповідь мала виразну назву «По той бік постмодернізму: до естетики довіри», й І. Хасан закликав усіх, хто професійно займається літературою, повернутися до традиції, тобто від власного «я» до «я» та «суспільство»: «Протріть очі, прошу вас, протріть очі, не впадаючи у непотрібну рефлексію і позбавляючись від забобонів щодо Твору. Такий мій заповіт постмодерністам, який, сподіваюсь, не відгонить ані ностальгією, ані утопією».

На межі ХХ і ХХІ століть критики, зауважує А. Мережинська, «заговорили про розповсюдження таких окремих «відгалужень» постмодернізму, як «класичний», «авангардний», «філософський « тощо». Дослідники пишуть про кризу постмодернізму, про деякі специфічні особливості цього явища на початку ХХІ століття, зокрема, порушення канону щодо художніх принципів зображення світу. У наш час «сумніву підлягає і справедливність минулих претензій постмодернізму на роль єдиної новаторської художньої мови, здатної описати складну перехідну епоху»⁴⁶.

«Однією з основних характеристик пост-постмодернізму (або метамодернізму) вважається стирання кордонів між текстом і реальністю.

Свідомість і підсвідоме в пост-постмодерному мистецтві сприймаються як текстуальний простір, який може заміщувати реальність або ж ставати іншою реальністю, і тоді головний герой остаточно втрачає здатність розрізнити, що є реальним у лаканівському розумінні. По суті, це переплетіння реальності й текстуальності – продовження постмодерністської гри з текстами. Але постпостмодернізм пропонує іншу гру – таку, яка сприймається читачами серйозно, й ані читач, ані герой не знає достеменно, що відбувається. Та й сам автор (зокрема, й удаваний, який знову оживає в пост-постмодернізмі) охоче вірить у реальність, створену грою уяви. «Це вже не жарт і не іронія. І автор, і читачі вірять тому, про що йдеться, незважаючи на абсурд, парадокс, неможливість того, що відбувається».

Після «смерті» постмодернізму доцільно говорити про появу різних напрямів, а отже, про мультивекторність «пост-постмодернізму» (використовуватимемо це поняття як «робочий» термін, надаючи перевагу поняттю «метамодернізм» для визначення після-постмодерної доби).

Один із напрямів пост-постмодернізму визначають як *перформатизм*, який із філософської точки зору будується на засадах генеративної антропології Еріка Ганса, а також філософії монізму. Перформатизм сам по собі постає як мультидисциплінарна парадигма. Перформатизм стверджує, що в мистецтво має знову повернутися «краса (прекрасне), добро, повнота, всі форми метафізичних виявів, проте в особливий спосіб і за певних умов, за яких саме текст підштовхує нас прийняти його ж правила гри». Спільною для більшості напрямів пост-

⁴⁶ Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

постмодернізму постає взаємодія модерністського та постмодерністського дискурсів, яку можна окреслити біномом «реальність» – «віртуальність». Перше поняття вбирає в себе такі концепти, як переживання, почуття, біль. Друге – інваріанти гіперреальності, текстуальності, підсвідомості (яка позиціонується в пост-постмодернізмі як окрема форма багатосарової реальності). Не випадково, деякі літературознавці зазначають, що основна течія пост-постмодернізму – віртуалістика.

Інший вектор пост-постмодерністського розвитку – *транс-сентименталізм*. Його поява пов'язана з переростанням концептуалізму в постконцептуалізм, соц-арту в постсоц-арт тощо. Характерні риси цього напрямку – «нова емоційна щирість і автентичність», новий гуманізм, новий утопізм, інтерес до минулого поєднано з відкритістю до майбутнього. В цьому напрямі реалізовано ідеї «мерехтливої» естетики, естетичного хаосмосу як порядку, логосу, що живе всередині хаосу сполучені з тим, що відбувається в самому мистецтві – синтез модерністського ліризму, пов'язаного зі здатністю до відчуття болю й сильного переживання, й постмодерної цитатності («вторинна первинність») тощо»⁴⁷.

«Показово, що метамодернізм більше асоціюється з візуальним мистецтвом, оскільки з великою долею ймовірності можна стверджувати: починаючи з 2000-х рр., завершується у своїх найрозлогіших імплікаціях ера слова, яку змінює ера візуального (безумовно, візуалістика завжди мала місце, проте нині маємо справу із чимось якісно й кількісно іншим – не слово виражає емоцію, а смайл; до цього варто додати, що маніфест Л. Тернера складається з однієї сторінки тексту, що також тяжіє до візуального). Наразі метамодернізм «унормовується» як оптика культури зі своїм поняттєвим інструментарієм, який ще не апробований на належному рівні»⁴⁸.

Питання для самоконтролю:

1. Якими були загальні тенденції художньої літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття?
2. Які основні риси, ознаки постмодернізму?
3. Що розуміється під поняттям інтертекстуальність?
4. Що розуміється під поняттям гіперрецептивність?
5. В чому різниця художнього образу – є симулакр?
6. Які жанри роману поширені в постмодернізмі?
7. Що розуміється під поняттям гіпертекст?
8. Як співіснують «масова» та «елітарна літератури»?
9. Що притаманно для масової літератури?
10. Що притаманно для елітарної літератури?
11. В чому сутність інтермедіальності сучасної літератури?

⁴⁷ Дроздовський Д. Література й візуальне мистецтво епохи метамодернізму: Трансгресія, трансміграція, транзитивність. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. -Вип. 8. -С. 248-255. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2013_8_21.

⁴⁸ Мірошніченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція / В. С. Мірошніченко. *Культура України. Серія : Культурологія*. 2017. Вип. 55. С. 109-117. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_13.

12. Що розуміємо під поняттям метамодернізму? Які межі цього періоду?
 13. Чому деякі науковці використовують поняття пост-постмодернізму на позначення періоду в літературному процесі?

Лекція 7. Новітня німецькомовна література.

ПЛАН

1. Формування нової художньої традиції в німецькомовній літературі. «Група 47».
2. Лауреати Нобелівської премії – Г. Грасс і Г. Гессе. Загальна характеристика їхньої творчості.
3. Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра.

Література: 1, 7, 11, 13, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 35

Поняття і терміни: *модернізм, постмодернізм, гіперрецептивність, інтертекстуальність, нон-селекція, нон-ієрархія, палімсест, іронічність, симулакр, самоіронія, пародія, бізнес-роман, роман-бестселер, або роман-трансформер, універсальний роман, роман багаторазового використання, роман-андрогін, поняття «гіпертекст», гіперромани, лексії, «масова» та «елітарна література», інтермедіальність сучасної літератури, метамодернізм, перформатизм, транс-сентименталізм.*

1. Формування нової художньої традиції в німецькомовній літературі. «Група 47».

Модель, за якою розвивалась література німецькомовного простору в період від 1945 р. до кінця ХХ ст., зумовлена, насамперед, історичними подіями цього періоду. 8 травня 1945 р. в Берліні було підписано акт про беззаперечну капітуляцію фашистського рейху. Німеччина була поділена на 4 зони окупації: радянську, американську, англійську та французьку. Проголошення на території західних окупаційних зон ФРН (7 вересня 1949) і на території східної окупаційної зони НДР (7 жовтня 1949) закріпило перемогу союзницьких військ. Німеччина, яка розв'язала в ХХ ст. дві війни, на найближчі десятиліття зійшла з історичної арени як одна з наймогутніших держав. Вона вже не могла висувати серйозних геополітичних претензій, тим більше, що у новостворених державах залишалися окупаційні війська, які були поступово виведені лише після об'єднання Німеччини в жовтні 1990 року.

На розвиток повоєнної літератури великий вплив справили війна з її трагічними наслідками для людської цивілізації, розгром нацизму, розкол світу на демократичну й тоталітарну системи, ядерна небезпека, глобальні проблеми, що постали перед людством, і насамперед – проблема місця й ролі людини в новому постіндустріальному суспільстві.

Німеччина потерпіла поразку у війні, тому в літературі їй все потрібно було починати заново. Умови першої післявоєнної літератури були умовами повної рівності, які потім виявилися скороминущими. Будь-який авангардизм, будь-яке звернення до революційних літературних форм викликало б сміх. Адже безглуздо було епатувати буржуа, за умов, що їх вже не було. Але завдяки цим умовам спочатку з'являється «література руїн».

Поважний вклад у процес відродження національної літератури наприкінці 40-х рр. внесли також письменники молодшого покоління. Багатьом із них довелось не просто спостерігати події війни, а брати в них активну участь. Вони мали «досвід смерті» й прагнули зображати його принципово іншими засобами. «Група 47» («Gruppe 47»), яку заснували (6 вересня 1947р. – 1972 р. саморозпустилася) Г.В. Ріхтер, А. Андерш і В. Вайраух; стала тим творчим угрупованням, навколо якого об'єдналась енергійна молодь, яка не боялась сміливих експериментів навіть з усталеними традиційними поетичними формами. Тут дебютували Гюнтер Грасс, Генріх Белль, Петер Гандке, Мартін Вальзер, Зігфрід Ленц. До 1960р. їх налічувалося вже 200 осіб.

«Група 47» скоро перетворилась на своєрідну літературну школу для початківців: на її засіданнях часто зачитувались й обговорювались нові твори. Ініціатори групи постійно наголошували на її аполітичному спрямуванні. «Група 47» неодноразово висловлювала свою недовіру всім, хто маніпулював поняттями «патріотизм», «нація», «політична активність», «громадський обов'язок», «ідеологія» тощо. Відвертий ідеологічний аскетизм вона демонструвала й письменникам-антифашистам. Проголошена нею теза про «нульовий рік» слугувала письменникам дороговказом до принципового оновлення літератури на демократичних засадах.

Це були письменники, які не забули пізнання, здобуті ціною крові. Вони вважали своїм обов'язком нагадувати своїм співвітчизникам про недавні страшні події та застерігати їх про небезпеку рефашизації Німеччини. Так виникло письменницьке об'єднання «Група 47», члени якого були різними за своїми політичними та релігійними переконаннями, але яких об'єднувала антифашистська, антимілітаристська спрямованість у творчості⁴⁹.

Всередині цього руху і виникла література критичного реалізму ФРН. Г. Бьолль, В. Кеппен та інші видатні романисти писали у своїх творах про «неподолане минуле» в долі німецького народу. Зокрема, західнонімецька критика називала Г. Бьолля «співцем маленької людини».

Як стверджує Г. Бьолль, Німеччина 1945– 1954 років давно вже щезла б, якби не знайшла свого вираження в літературі тих років. Тема подолання фашистського минулого з великою силою проявилась і в романах Е.-М. Ремарка, який залишився в еміграції – «Тріумфальна арка», «Час жити і час помирати», «Чорний обеліск».

Протягом 60-70-х років в ФРН говорили і писали про кризу «старої літератури». Що стосується роману, то молоді письменники, які захищували

⁴⁹ Конспект лекцій URL: <http://philology.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/10/Konspekti-lekciy.pdf>

себе до «нової лівої літератури», вважали, що він загинув. Питання про долю Німеччини і поведінку німців незмінно наштовхується для Гюнтера Грасса на проблеми культури.

1949 – 1989 – період розвитку літератури Східної Німеччини і Західної Німеччини. Розвивалась література соціалістичного реалізму: творчість А. Зегерс. Вона протиставляла себе модернізму, проголосивши: "Проти модернізму! Проти формалізму!" Реалізм визначив і розвиток літератури Західної Німеччини повоєнного періоду, представленої творчістю Генріха Бьолля.

Відбувся стрімкий розвиток публіцистики, жанру есе. Поезія цього періоду була адресована широкому колу читачів і набула пісенної форми.

Центральна – тема відповідальності, духовного відродження, «двох Німеччин». Провідним художнім методом виявився реалізм.

Однією з найбільших трагедій стала війна. По-різному сприйняли війну письменники. Спільним для них стало світовідчуття, заперечення війни і мілітаризму. Письменники-антифашисти розповіли читачам про біль втрат, про відчай людей. Велика ілюзія героїзму та романтики була розстріляна війною, залишивши після себе велику порожнечу безвір'я, безнадії, спустошеності і марних сподівань. У своїх творах вони відобразили і неприйняття навколишньої дійсності, й відчуженість людини від людини, і глибокий песимізм, спричинений жорстокою дійсністю.

2. Лауреати Нобелівської премії – Г. Грасс і Г. Гессе. Загальна характеристика їхньої творчості.

Німецька література ХХ ст. подарувала мистецтву письменників світового масштабу: Й. Бехера, А. Зегерс, Е. М. Ремарка, Б. Брехта. Серед когорти митців слова чільне місце посіли і лауреати Нобелівської премії з літератури: Т. Манн (1929), Г. Белль (1972), Г. Грасс (1999).

Наймолодшим Нобелівським лауреатом назвали **Гюнтера Грасса** – талановитого письменника, художника, скульптора, графіка, музиканта. Проте для більшості пересічних людей його ім'я залишалося до цього часу невідомим. Не згадувалося про нього і в більшості вітчизняних підручників з історії німецької літератури і, відповідно, його творчість не вивчалася в школі. Друкувати романістику Г. Грасса в Україні почали лише після 1999 року. Пояснювали цей факт тим, що в Радянському Союзі було заборонено видавати «подібну» літературу (автор нищівно критикував і пародіював «реальний соціалізм»). Окремі критики визначали романи Гюнтера Грасса як порнографічні, що теж, безумовно, стало перешкодою для їхньої публікації за кордоном.

Гюнтер Грасс народився 16 жовтня 1927 року в Данцигу (нині – портове польське місто Гданськ). По лінії матері він – кашуб (невеличке слов'янське плем'я, а нині – вимираюча національна меншість, яка здавна селилася біля берегів Вісли). У всі часи кашубів відтісняли сильні сусіди – німці та поляки. Власне народження на довгі роки визначило провідне коло тематики творчості письменника.

У 1944 році Гюнтера Грасса призвали до лав армії. У 1945 його було поранено, а згодом він потрапив до полону американців. У 1946 році Грасс звільнився і працював спочатку на калійній копальні, а з 1947 року виконував обов'язки помічника майстра з виготовлення могильних плит. Саме там він і виявив неабиякі здібності художника. З 1948 по 1949 роки майбутній лауреат Нобелівської премії навчався у Дюссельдорфській академії мистецтв, а з 1953 року – в інституті образотворчого мистецтва західного Берліна.

Гюнтер Грасс – талановитий і самобутній художник, майстер акварелі, графік і скульптор. Його роботи були представлені на виставках у Нью-Йорку, Лондоні, Копенгагені, Амстердамі, Токіо і, звичайно ж, у ряді німецьких міст.

Свої літературні твори він ілюстрував сам. У творчості письменника гармонійно поєдналося словесне і образотворче начала.

У 50-х роках Г. Грасс звернувся до літератури, увійшов до «Групи 47», яку очолював Ганс Вернер Ріхтер. Він написав на честь засновника і найкращого друга повість «Зустріч у Тельчті» (1979), есе «Симон Дах на день народження» (до 75-річчя з дня народження Ріхтера). Члени «Групи 47» не хотіли допустити в Німеччині повторення минулого, прагнули створити нову літературу. Тема провини німців, нацизму, тих, хто його підтримував, був співучасником і співчував, стала однією з провідних у творчості Г. Грасса. За жанром це були «романи виховання», «романи-притчі».

Прозі романіста передували поезія (в 1955 році він виступив на засіданні «Групи 47» з читанням власних віршів) та драматургія (протягом 1956–1957 років виступав на такому самому засіданні з читанням своїх абсурдистських п'єс «Повінь» та «Дядько, дядько»).

Гюнтер Грасс увійшов у літературу Німеччини в 1959 році стрімко і зі скандалом, коли побачив світ його роман «Бляшаний барабан»

«**Данцигська трилогія**»: «Бляшаний барабан» (1959), «Кішки-мишки» (1961), «Собачі роки» (1963)

Назва трилогії була не випадковою, тому що місто Данциг стало головним елементом, який пов'язав усі три романи. Саме воно з дитячих років і на все життя залишило яскраві враження в пам'яті письменника. Романи, які увійшли до знаменитої трилогії, можна вважати гостро сатиричними, адже в них чітко окреслилася тема, яка надалі стала головною в творчості прозаїка, – формування і становлення особистості.

Гюнтер Грасс напружено шукав у своїх творах нових шляхів виховання майбутньої генерації, що, відповідно, потребувало від суспільства країни усунути представників старшого покоління з їхньою програмою.

Він зробив спробу змінити чи навіть зруйнувати звичні уявлення про німецьке суспільство в післявоєнний період, а також про німецьку культуру загалом. Усе це автор розглянув під несподіваним кутом зору, а розповідь доручив досить нестандартному герою – Карлу Оскару Мацерату, який перебував у божевільні зі своїм нерозлучним «супутником життя» – бляшаним барабаном.

У романі постали два світи – світ дорослих і світ дитини, яка бачила усю фальш і недоліки іншого світу. На знак протесту проти цього Оскар перестав рости і назавжди залишився трирічною дитиною фізично, але аж ніяк не духовно. Усе своє подальше життя він боровся зі світом брехні, розпусти, зради, жорстокості і війни. Герой іноді не розумів дорослих, іноді був сповнений ненависті до їхнього способу життя та мислення: «пан Мейн, який щойно покінчив з люлькою, заснув. У його житті існувало лише три справжніх стани: пляшка з настоянкою ялівцю, люлька і сон».

Метод боротьби Оскара такий же нестандартний, як і він сам, – це несамовитий барабанний дріб як своєрідне вираження протесту проти світу дорослих. Для героя вагомими були духовні, а не матеріальні цінності: «Наближається мій п'ятнадцятий день народження, і, як завжди у вересні, я волів би бляшаний барабан, відрікаючись від усіх скарбів світу, почуття мої непохитно спрямовані до барабану із біло-червоного лакового бляха». Барабан символізував поетичне мистецтво. Історія Німеччини сприймалася не як повчальна трагедія, а як абсурдний фарс, який треба було перекласти на темп маршу, для чого й знадобився бляшаний барабан.

Отже, Гюнтер Грасс своїм романом зробив спробу зруйнувати звичні уявлення в літературі, подивитися на все з іншого, нетрадиційного боку. У його творах усе було багатозначним. Письменник виступив не лише філософом та майстром оригінальної німецької прози, а ще й пророком. За десять років до об'єднання двох німецьких держав він переконався в необхідності об'єднання німецької культури, у її винятковій ролі в умовах загального відчуження та ворожості, роз'єднаної країни, а також наголошував на засобах самореалізації.

Особливості творчого методу Г. Грасса:

- відхід від реальності;
- альтернатива мислення, яке розвінчувало традиційні літературні норми і письменницькі установки;
- наявність форм комічного (гротеск, сатира);
- нестримність фантазії, виразність мови, глибина висновків;
- спонукання читача до аналізу та роздумів;
- відтворення ходу історії;
- двоплановість сюжету: поєднання умовного й реального, символічного й реально-конкретного;
- створення притчового характеру творів.

Герман Гессе (1877–1962)

Видатний німецький письменник, лауреат Нобелівської премії 1946 року, найоригінальніший і найхімерніший митець ХХ ст.

Герман Гессе народився 2 липня 1877 року в місті Кальв на півночі Швабії. Життя письменника було тісно пов'язане з двома країнами – Німеччиною, де він народився, і з сусідньою Швейцарією, де тривалий час жив замолоду, а з 1919

року й до кінця своїх днів – оселившись поблизу Лугано у Монтаньйоли, де провів найплідніші роки творчого життя. В 1923 році став громадянином Швейцарії. Обидві країни вважали його «своїм» письменником.

На становлення характеру Г. Гессе визначальний вплив мала місцевість, де народився він і де мешкала його родина. Один із дідів майбутнього письменника був місіонером і багато років проповідував на Далекому Сході. Його дочка, мати Германа, продовжила справу свого батька. Батько романіста чотири роки обіймав посаду священника на далеких островах Тихого океану, але через стан здоров'я змушений був повернутися на батьківщину. Подружжя об'єднувала любов до Бога, служіння йому, суворі й скромні форми щоденного побуту. То були високоосвічені люди, заглиблені у свій внутрішній духовний світ. Син їх, навпаки, проявив свою неспокійну, бунтівну вдачу. Він був нервовою людиною, часто конфліктував з оточенням, його важко було приборкати. Тому батьки вирішили віддати Германа до виховного закладу спеціального типу. Хоча стосунки між сином і батьками ставали все гіршими, однак генетично майбутній письменник був надзвичайно пов'язаний зі своєю родиною. Його зацікавлення Сходом, далекосхідними вченнями було успадковане від діда. Ще змалку душа дитини тяжіла до природи, провінції, що пробудило в ній антипатію до великих міст, до сучасної цивілізації. Відразу після закінчення Першої світової війни Г. Гессе оселився в невеличкому швейцарському містечку Монтаньйола. Там він жив, відокремившись від великого світу, обробляв свій сад, займався творчою літературною працею. Перебуваючи на відстані від своєї неспокійної вітчизни, написав великі романи: «Степовий вовк» (1927), «Нарцис і Гольдмунд» (1930), «Гра в бісер» (1943), які принесли йому світову славу.

Літературна діяльність Г. Гессе розпочалася наприкінці ХІХ ст. З 1895 року він працював учнем продавця книг у Тюбінгені, а пізніше торгував книжками та антикваріатом у Базелі (1899). Його ранні поезії, оповідання були позитивно оцінені відомими літераторами, вони сподобалися і читачам.

Майбутній письменник жив у трагічному світі, багато чого пережив і побачив у житті, був обізнаний із життям своїх сучасників, однак не писав про їхні щоденні турботи. У своїх найвідоміших книгах Г. Гессе намагався піднести створену ним дійсність до високих сфер духу, абстракції та узагальнення. Тому не випадково, що в 1946 році він отримав Нобелівську премію «за надихаючу творчість, у якій усе з більшою очевидністю виявилися класичні ідеали гуманізму, а також за блискучий стиль».

Головною темою творчості письменника стала *тема виховання*. Перед війною існування Г. Гессе як людини і митця було забезпеченим і стабільним. У 1903 році він одружився з розумною й освіченою жінкою. Вона народила йому трьох синів. Відокремившись від метушливого світу, родина дотримувалася усамітненого способу життя. Однак ідилія була уявною. Внутрішній неспокій поступово знищував сім'ю, гнав Г. Гессе в далекі краї. Подорож до Індії стала своєрідною втечею, знаком розпаду шлюбного життя.

Вибух Першої світової війни став для письменника глибоким потрясінням. Від самого її початку він підкреслено негативно поставився до такого перебігу

подій. Його пацифістська позиція викликала осуд і відверту негативну оцінку. Г. Гессе засипали лайливими листами, сповненими злоби і погроз. «Зрадник», «безпринципна сволота» – такими титулами нагороджували митця колишні однодумці.

У свою чергу, він прагнув допомогти постраждалим від війни. У Берліні став позаштатним співробітником Червоного Хреста й німецької організації допомоги військовополоненим, керівником бібліотеки для в'язнів і редактором «Недільного вісника». Однак усе це негативно вплинуло на його слабку нервову систему. Смерть батька 1916 року, психічна хвороба дружини, якій необхідно було лікуватися в спеціальному закладі, розлука з дітьми, які виховувались у пансіонах через зайнятість батька громадською діяльністю та хворобу матері, – усе це зробило письменника зовсім самотнім і байдужим, стало причиною його неодноразових медичних обстежень та лікувань. За рекомендацією друзів він відвідав відомого психоаналітика, учня К. Г. Юнга. Прояви хвороби відступили. Одночасно Г. Гессе розпочав вивчати праці З. Фрейда, К. Г. Юнга та інших психоаналітиків, які розкрили перед ним нові обрії і способи заглиблення в душу людини.

На основі теорії про підсвідоме та його вплив на життя людини (К. Юнг) письменник створив власну концепцію «шляху до внутрішнього «я». Сюжети його творів набули елементів фантастичності, символічності та містичного характеру, тяжіли до жанру утопії. Автор переніс події до далеких екзотичних або вигаданих фантастичних країн, місцевостей. Проте стиль зберіг свою високоінтелектуальність.

«*Деміан*» (1919) – роман, який був надрукований під псевдонімом. Оповідь було доручено вести молодій людині на ім'я Еміль Сінклер (це ім'я значилося як авторське і на обкладинці «Історії однієї юності» – такою була друга назва «Деміана»). Т. Манн не зумів впізнати справжнього автора цього твору. Роман справив на нього «велике літературне враження». Він порекомендував своєму знайомому прочитати його: «Якщо у Вас є час, прочитайте цей витвір! Він, на мою думку, є чимось незвичайним...» Г. Гессе отримав під маскою Еміля Сінклера премію ім. Фонтане, але через містифікацію відмовився від неї.

Письменник виступив під новим невідомим ім'ям тому, що відчував себе докорінно іншим, не таким, яким заявив про себе в попередній творчості.

Другу назву твору «*Історія однієї юності*» розглядали не лише як індивідуальну історію молодої людини, а й як розповідь про генерацію тих, хто в 25 років добровольцями пішли на фронт Першої світової війни. Головного героя книги було наділено певними рисами особистості й біографії автора, однак це не сприяло поверховому розумінню твору. Один із дослідників роману – Фріц Боттігер писав про це так: «Гессе такою ж мірою Сінклер, як Гете – Вертер або Томас Манн – Ашенбах».

Змістом твору стали пошуки Сінклером свого власного «я», подолання авторитету інших, які пригнічували його в дитинстві та юнацтві, вивільнення з-під влади брехливої, лицемірної моралі оточення – родини, школи, церкви. Еміль

не був сильною особистістю, інші люди мали над ним владу, але він прагнув стати самостійним. На шляху до себе справжнього, внутрішнього, герой зустрів дивну людину – самітника Деміана, котрий переконав його в необхідності самопізнання. Якщо б суспільство, яке складалося з безлічі індивідів, пішло в цьому напрямі, воно б змогло створити оновлену людську спільноту. Шлях Деміана, на думку автора, – це рух від «батьківського світу» з його законами і обмеженнями до «світу материнського», до природи, до первісного в людині, до свободи та щирості.

У повістях **«Кляйн і Вагнер»** (1919) та **«Останнє літо Клінгзора»** (1920) митець художньо висвітлив схожі проблеми. Молода людина відчула свою зайвість, але їй не вистачило сили жити усамітнено. Єдиний вихід – покладання на інстинкти – став небезпечним і призвів до смерті. За таким принципом розвивалася історія Кляйна, який відчував себе одночасно композитором Вагнером і вбивцею Вагнера. Перебуваючи в цілковитій самотині, він тяжів до людиноненависництва та злочину. Лише в смерті герой знайшов вихід із пекла власного існування.

З темою смерті був пов'язаний і твір «Останнє літо Клінгзора». Головний герой – художник Клінгзор знав про свою смертельну хворобу. Однак його хвилювало не лише її наближення, а й поступова загибель усієї старої західноєвропейської культури, тобто те, що тривожило самого письменника.

«Сіддгарта» (1922) – повість, в основу сюжету якої покладено пошуки юнаком Сіддгартою та його другом Говіндою ідеалу, гармонії й нової моралі. Події твору відбувалися в давній, дещо умовній Індії, в надзвичайно віддаленому часі й просторі від повоєнної Європи ХХ ст. Після довгих мандрів і численних пригод друзі знайшли спокій у своєму внутрішньому існуванні, в розкішній природі та гармонійному житті з усіма його контрастами, у співвідношенні добра і зла. Повість прозова, але завдяки гармонійному поєднанню змісту і форми звучала високо поетично. Тому автор, безперечно, справедливо назвав її «індійською поемою».

Усі згадані твори стали своєрідною прелюдією до роману «Степовий вовк», у якому були втілені всі попередні провідні ідеї та головні характери.

«Степовий вовк» – роман, що був спрямований на зображення німецької дійсності 20-х років ХХ ст. У ньому Г. Гессе здійснив пошук шляхів формування і становлення людини. Письменника цікавило не тільки зовнішнє зіткнення чутливої людини-аутсайдера з брутальним, егоїстичним світом повоєнної Німеччини, а й внутрішній конфлікт, протистояння духовного і чуттєвого. В основу роману покладено складний аналіз психіки сучасної людини на ім'я Гаррі Галлер. Він став втіленням маргінального, стороннього, відчуженого індивіда. Фіктивний видавець зазначав: «Я бачу в них (тобто в записах Г. Галлера) щось більше, ніж документ часу, тому що душевна хвороба Галлера є – нині я це знаю – не примхою одинака, а хворобою самого часу, неврозом покоління, до якого Галлер належить».

В образі «степового вовка» Гаррі Галлера були втілені одночасно дві постаті – та, яку переслідували, і та, яка переслідувала. Потрапивши до чарівного

Магічного театру, що слугував автору своєрідним екраном, на якому проектувався стан людських душ у передфашистській Німеччині, головний герой, як у дзеркалі, побачив тисячі облич, які склали його власне. Шкільний товариш Гаррі, нині професор богослов'я, в Магічному театрі залюбки стріляв в автомобілі, що проїжджали неподалік. Ігнорування усталених понять і правил перевищило всі межі. Саксофоніст, наркоман Пабло і його подруга Герміна виявилися для Гаррі справжніми вчителями життя.

Часовий простір роману становив приблизно п'ять тижнів. Формою оповіді стала автобіографія, яку автор («степовий вовк») залишив у покинутому житті, а видавець надрукував цей рукопис із власним коментарем. Сюжет книги склали роздуми про усамітнення та відчай прошарку інтелігенції, віддаленого від міщанства і робітничої маси, натомість зосередженого на власній персоні. Викладу думок передувала примітка: «Лише для божевільних».

Кожне зіткнення з реальним світом травмувало свідомість героя. Відвідини цвинтаря під час похорону, як і візит до одного з університетських професорів, свідчили про нещирість і фальш у людських відносинах. Галлер був не в змозі протистояти цьому, тому віднайшов порятунок у втечі, до світу власних мрій. «У подвійному самовідчуженні він бачив себе то в образі звіра як псевдововк – дика, хаотична, керована інстинктом людина, то як приручений напівбургер і останній лицар романтизму. Так, степовий вовк став аутсайдером».

Пережиті почуття ледь не призвели до самогубства героя. Г. Гессе запропонував йому три варіанти порятунку: подолання самотності через повернення до суспільства; пошук першопричин свого стану або визнання спільних для всіх гуманістичних традицій і залучення до них. Перший шлях привів Галлера до середовища богеми з незмінними атрибутами – танцями, музикою та наркотиками. Куртизанка Герміна навчила героя мистецтву танцю. Вона розуміла самотність Гаррі і згодна була на чисте почуття. Танцівниця з бару – Марія, легковажна, позбавлена комплексів дівчина, ввела «степового вовка» у світ еротики, навчила «маленьким прийомам мистецтва та гри». Вона ні до чого не прагнула, лише вміла дарувати й отримувати радість. Знайомство з музикантом – латиноамериканцем Пабло, на перший погляд «задоволеної та безпроблемної дитини», сприяло духовному одужанню героя. Життєрадісний джазист подарував йому нові імпульси для існування.

В одну з карнавальних ночей Гаррі Галлер залучився до «відчуття свята, сп'янів від злиття з тими, хто святкував, від таємниці розчинення окремої особистості в натовпі, єднання містики та радості». Спробувавши наркотиків, герой отримав можливість потрапити в світ снів.

Він усвідомив: щоб подолати інстинкти степового вовка, йому необхідно було виховати в собі позитивне ставлення до нового світу з його технікою й масовою культурою.

Гаррі Галлер багато пережив у житті, але йому ще потрібно було подолати чималий шлях, щоб знайти духовну гармонію. Фінал роману залишив герою певну перспективу.

Герман Гессе – представник «інтелектуального роману». Він не зображував реальностей всесвітньої катастрофи Другої світової війни. У його книгах було відсутнє те, що становило головний предмет зображення в антивоєнних романах Е. М. Ремарка або А. Цвейга, А. Барбюса або Е. Хемінгуей. Разом з тим творчість письменника відобразила сучасність із надзвичайною точністю.

Письменник став пристрасним захисником особистості, яка на шляху до власного «я» повинна була позбутися нав'язаних їй масок, стати в повному розумінні слова собою. При цьому його цікавили, на відміну від більшості сучасників, не вишукані злами індивідуальної психології, не те, що роз'єднувало людей, а те, що їх щоб об'єднувало.

«Степовий вовк», роман «Деміан» та повість «Кляйн і Вагнер» увійшли до складу творів Г. Гессе, які щонайбільше відтворили хаотичність та розірваність свого часу. Вони склали контраст його пізній творчості, найвизначнішими досягненнями якої вважалися повість «Паломництво до країни Сходу» (1932) та роман «Гра в бісер» (1930–1943). Однак насправді таке протиріччя було поверховим, оскільки письменник завжди зберігав вірність головному напрямку своєї роботи – зосередженню уваги на внутрішньому житті людей. У порівняно мирні роки, не маючи, за його висловом, довіри до «хиткої і похмурої держави», він писав книги, сповнені відчуття катастрофи, що наближалася.

«Паломництво до країни Сходу» (1932). У цьому творі Г. Гессе змалював дійсність, якої практично не існувало, про яку лише можна було здогадуватися. Письменник здійснив фантастичну мандрівку через століття та простори, під час якої випадково зустрів людей, серед яких були сучасники, герої його творів і герої літератури минулого. В основу сюжету покладено історію відступництва головного героя, який мав ініціали автора (Г. Г.).

Після завершення роботи над романом митець прожив майже 20 років у Монтаньйолі в будинку, який віддав йому в повне розпорядження шанувальник його таланту. Щодня він працював у своєму невеликому садочку. Хоча і не був мізантропом, проте не любив порожніх розмов і досить часто у коректній формі пояснював нав'язливим гостям, як йому набридли ці відвідини. Однак світова слава накладала свої обов'язки. Були в Г. Гессе і милі друзі, такі як Т. Манн, з якими він міг говорити і мовчати годинами.

Смерть письменника була легкою, як у праведника. Він помер у 1962 році уві сні.

Українською мовою окремі твори Г. Гессе перекладали Є. Попович, Л. Костенко, Л. Череватенко.

Майстерність Г. Гессе:

- збільшення кількості несвідомого в приватному та суспільному житті людей (всенародне схвалення Першої світової війни в Німеччині, успіх фашистської демагогії);
- занепокоєння особливим положенням людини, яка втратила будь-які моральні орієнтири;
- приділення значної уваги внутрішньому життю героя, невидимій дійсності;

- відображення хаотичності й розірваності свого часу, повного відчуття наближення катастрофи;
- утвердження за особистістю права на рухливе співвіднесення себе й світу та можливість досягнути межі і завдання цілого і підпорядковувати їм свою долю.

3. Життя і творчість австрійського письменника К. Рансмайра.

Одне з провідних місць у сучасній німецькомовній літературі посідає австрійський письменник Крістоф Рансмайр. Шлях до широкого кола читачів він проклав завдяки мистецтву слова. У його романах тонко викладені й додатково загострені естетичні, історичні, філософські та політичні кризи постмодерної доби.

Народився К. Рансмайр 1954 р. у Велсі (Верхня Австрія) в сім'ї сільського вчителя. У дитинстві хлопець любив спостерігати за красою стрімких скель та насолоджуватися тишею. «Мої гори завжди зі мною, їх ви знайдете і в «Останньому світі», – зазначав пізніше письменник. До школи Крістоф ходив у Ройтгамі та Гмундені, а в містечку Ламбах закінчив Бенедиктинську гімназію. Протягом шести років (1972–1978) він вивчав філософію та ентомологію у Віденському університеті. Особливо його цікавила філософсько-естетична теорія трансцендентального мислення, яка позначилася на подальшому літературному стилі письменника: «Мистецтво – це відбиток того, що недосягне смерті, туга за чимось зовсім іншим». В університетські роки Рансмайр розпочав роботу над дисертацією про політичні утопії та співвідношення індивідуальної свободи і суспільної. Але, захопившись письменницькою діяльністю, наукової роботи він так і не завершив.

Тривалий час К. Рансмайр працював журналістом, що до певної міри дало йому змогу вирішувати матеріальні проблеми, відкривати неоціненні можливості спілкування та спостереження, пізнавати життя безпосередньо. Робота над репортажами та есе відшліфовувала його письменницький стиль, привчила лаконічно, виразно висловлювати думки.

«**Жахіття криги та пільми**». Цим романом молодий письменник дебютував у 1984 році. У творі поєднано історичну розповідь про австро-угорську експедицію на Північний полюс 1872—1874 рр. та нікому невідоме вигадане життя майбутнього потенційного дослідника з постмодерних часів Йозефа Мадзіні. Автор із дивовижною зримістю відтворив на папері картину подорожі легендарного імператорського корабля «Адмірал Тететгоф» та його команди, що намагалася виявити напівміфічний Північний прохід. Він порушив чимало тривожних теоретичних проблем, які стосувалися зв'язку минулого із сучасним, факту – з художньою вигадкою, історії – з міфологією. Роман насичений фактами, часом болючими подробицями, які наводив письменник, використовуючи корабельні журнали, фотографії, листи та щоденники. Основна увага у творі зосереджена на фатальному відновленні Йозефом Мадзіні давніх подій, що відбувалися на борту вмерзлого в кригу корабля, та на роздумах оповідача.

«Останній світ» (1988) – роман, який зажив найбільшої слави для автора. Над ним він працював цілих три роки. Досить несподівано визрів оригінальний задум. Відомий німецький письменник, засновник і видавець серії «Інша бібліотека» Ганс Магнус Енценсбергер звернувся до молодого прозаїка з пропозицією підготувати для видавництва «Грено» прозовий переказ славетних «Метаморфоз» Овідія. Під час інтерпретації твору античного поета К. Рансмайр відчув паралель між римською історією і реаліями ХХ ст. Так виник задум своєрідної міфологізації дійсності: пошуку вічних образів і тем античної міфології у сучасності. В опублікованому згодом «Задумі роману» письменник дав лаконічну характеристику змісту свого твору: «Тема – зникнення і реконструювання літератури, поезії; матеріал – «Метаморфози» Публія Овідія Назона».

У формі енциклопедично стислого викладу К. Рансмайр створив невеликий подвійний ескіз до кожного персонажа роману, провівши паралель між міфологічними та історичними постатями, процитувавши відповідні місця з Овідієвих «Метаморфоз» чи інших літературних та історичних джерел. Письменник подав інтерпретацію персонажів, пояснив їхнє місце в сюжеті та в образній системі, роль у розвитку авторської думки.

Твір Рансмайра знайшов широке коло читачів, здобувши визнання в німецько-мовних країнах, протягом короткого часу був перекладений двадцятьма чотирма мовами світу. Українською мовою надзвичайно вдало передав особливості стилю та багатство мови роману «Останній світ» Д. Логвиненко. Його переклад визнано найкращим перекладом 1993 року в Україні і відзначено премією ім. М. Лукаша.

«Хвороба Кігахари» (1995). За цей роман письменник отримав європейську премію «Арістейон». Дія у творі розгорнулася упродовж 25 років після Другої світової війни у вигаданому німецькому містечку Моор. Не зважаючи на реальні історичні факти, прозаїк створив власну романну дійсність. Хоча Німеччина капітулювала, проте війна в Тихому океані продовжувала тривати. У післявоєнній Німеччині американці втілювали в життя не реабілітаційний «план Маршалла», а значно жорстокіший «план Гтелламура»: країна була перетворена на аграрну державу, фабрики та залізниці демонтовані, німці вирощували буряки і жили впроголодь, зросла злочинність. У цьому гротесковому світі провини, депресії, гіркоти, зневаги та ненависті, разом з іншими, жили троє головних героїв – Моорський Крикун, Собачий Король і Бразилійка. Проте в романі головним став не сюжет, а відтворення у формі урочистої та гротескової текстової симфонії відлуння війни.

Твори Крістофа Рансмайра поєднували літературне та філософське начала, письменник вдавався до складних творчих методів. Як постмодерністський романіст, він привів до діалогу та конфлікту різні погляди на порядок речей.

Останнім часом письменник мешкає в Дубліні та працює над своїм четвертим романом.

Творчий метод К. Рансмайра:

– поєднання літературного і філософського начал;

- постановка «вічних» проблем: сенс життя, загальнолюдські цінності;
- сплав минулого, сучасного й майбутнього в єдине ціле набув позачасових рис;
- манера письма стримана, безстороння, автор зберігав певну дистанцію;
- тон розповіді – жорстокий і лірично гнучкий водночас;
- антитоталітаризм як одна з характерних рис творчості;
- інтертекстуальність: світ – безкінечний текст;
- текст – гра автора з оповідачем, оповідача – з читачем, читача – з автором, автора – з текстом;
- твори пронизані анахронізмами, часовими зміщеннями;
- світ – деформований, абсурдний, він вражав безглуздістю і безпорадністю існування персонажів;
- атмосфера творів пройнята наскрізним песимізмом і безперспективністю.
- тенденція до сюрреалізму, експресіонізму, натуралізму⁵⁰.

Питання для самоконтролю:

1. Що вплинуло на формування художньої традиції в німецькій літературі?
2. Хто був учасником «Групи 47»? Яку роль вона відіграла у німецькій новітній літературі?
3. Які особливості творчого методу Г. Грасса?
4. Гюнтер Грасс: «Бляшаний барабан» як історія двох світових воєн і ХХ століття очима хлопчика-недоростка, а також порахунок із Німеччиною 1950-х років.
5. Роман Гюнтер Грасса «Бляшаний барабан» як сучасний «крутійський» роман.
6. Розвінчування модерністського міфу про можливість митця перетворити своєю творчістю світ у моноп'єсі «Контрабас».
7. Роман Крістофа Рансмайра «Хвороба Кітахари»: гротесковий світ провини, депресії, гіркоти, зневаги та ненависті.
8. Антитоталітарний пафос роману «Останній світ» Крістофа Рансмайра у світлі літературної антропології.

⁵⁰ Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ - початку ХХ століття : навчальний посібник. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.

Лекція 8. Сучасна французька література.

ПЛАН

1. Новітній французький «жіночий» роман.
2. Життя і творчість Франсуази Саган.
3. Традиції й новації французької літератури кінця ХХ – початку ХХІст. (Маргерит Дюрас, Фредерик Бегбедер, Жан Руо, Паскаль Брюкнер, Мішель Турньє, Анрі Труайя).

Література: 1, 9,10, 11, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 35

Поняття і терміни: жіноча література, роман «повернення витоків», «роман-документ», жанр «література про що завгодно», неокласицисти, нова література художньої вигадки, «мінімалістами», традиції і новаторство французького роману хх ст., жанр «полара» – неодетектива.

1. Новітній французький «жіночий» роман

«Новітня французька проза була різноманітна за іменами письменників та жанрами, серед яких провідними залишалися роман і новела.

Головною темою сучасної французької прози стало зображення людини, яка намагалася протистояти суспільству, вирішити найважливіші проблеми буття.

Останнім часом набув популярності жанр автобіографічної прози, який надав можливість розвиватися в так званій «жіночій» прозі, представниками якої були А. Нотомб, К. Анео. У своїй творчості вони висвітлювали виключно інтимну сферу життя людини. На сучасному етапі розвитку світової літератури «жіночий» роман став доволі розповсюдженим. Незважаючи на стрімку популярність прози такого типу, в літературознавстві до останнього моменту не існувало точного і чіткого визначення поняття «жіночий роман». Тому необхідно зупинитися на висвітленні еволюції французького різновиду цього жанру.

Жіноча література – це результат розвитку і становлення цілого покоління митців нового типу. На межі ХІХ–ХХ ст. світ побачив значну кількість творів, написаних жінками. Більшість із них не стали популярними і невдовзі були забутими – здебільшого з причини їхньої низької літературної якості. До останніх десятиліть ХІХ ст. письменниці, як правило, творили згідно з літературними стереотипами, часто не звертали уваги на потреби читача. Вони писали для себе і про себе, їхнім творам бракувало динаміки сюжету. Однак сучасна критика почала все більше проявляти інтерес до тогочасної «ординарної» літератури, розглядаючи її здобутки як неперевершені зразки соціального і культурного мислення певної епохи.

У літературному процесі ХХ ст. стали розмежовувати два поняття: «жіночий» та «емансипований» роман. У першому з них розповідалося про долю жінок, а в другому відстоювалися їхні права. Крім того, поняття «жіноча література» стало функціонувати в двох аспектах:

- 1) література, написана жінкою-письменницею;
- 2) література про долю жінки.

Аналогічно до цього поняття визначалося і таке поняття, як «чоловіча література»:

- 1) література, написана чоловіком-письменником;
- 2) література про долю чоловіка.

Було б помилковим розглядати образ «нової жінки» тільки в контексті творів авторів-жінок, тому що емансиповані героїні часто траплялися також на сторінках творів, що належали перу письменників-чоловіків. Зокрема, у французькій літературі проблема жіночої емансипації розглядалася як крізь призму соціально-економічних змін, так і під кутом сексуальної політики. Однак домінуючою рисою, що вирізняла «нову жінку» серед своїх сучасниць, була потреба у самовдосконаленні та самореалізації в різних сферах людського буття.

Об'єктом ретельного критичного вивчення «жіноча література» Франції стала наприкінці 70-х років ХХ ст. Протягом цього періоду сформувалися різні напрями феміністичної критики, представниці яких (Симона де Бовуар, Юлія Крістева, Люсі Ірігерей, Гелен Сікту) зосередили свою увагу на обґрунтуванні манери і стилю жіночого письма, визначили поняття «бісексуальність» та обґрунтували концепцію «нетиповості» жіночого мислення і способу світовідчуття. Це вплинуло на висвітлення «жіночої теми» в різних літературних жанрах, передусім у жанрі роману.

Нова, третя, хвиля фемінізму, що розпочалася в другій половині 90-х років, піднесла твори авторів-жінок на один щабель із «чоловічими». На цьому етапі жінки стали власницями незалежних видавництв, що відкрило нові обрії для молодих талановитих письменниць. Крім того, своїм завданням вони вважали відродження забутих жіночих літературних постатей. Таким чином, жіночі видання — це не лише трибуна, а насамперед можливість самовисловлення і самоствердження.

Отже, сучасна «жіноча література» Франції представлена творами різноманітної тематики: соціальної, сексуальної, етнічної і політичної. Широке коло її авторів репрезентувало представників різних етносів. Розвитку набула нова галузь літератури, що передбачала теоретичне осмислення творів письменниць-жінок.

2. Життя і творчість Франсуази Саган (1935–2004)

Франсуаза Саган – представниця сучасної жіночої прози, засновник нового типу художньої мислення. Своєю творчістю ця французька письменниця спричинила появу новітнього стереотипу жіночої поведінки, пріоритетами якої стала потреба в самовдосконаленні та самореалізації в різних сферах буття.

Свій псевдонім письменниця запозичила з роману відомого французького письменника Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу», однією з героїнь якого була герцогиня Саганська.

Франсуаза Саган (Куарез) народилася 21 червня 1935 року в сім'ї багатого провінційного промисловця в місті Кажарк. Освіту здобула в найкращих релігійних навчальних закладах Франції. Навчалася в Сорбонні, але покинула

університет заради письменницької праці. Перший роман «Добридень, смутку!» (1954) зробив її скандально відомою в 19 років. Показовим було те, що рання і гучна слава не затьмарили її розум. Ф.Саган прийшла до батька і спокійно запитала, що їй робити з 1.5 мільйонами франків, отриманих за публікацію роману. Він порадив: «Негайно витратити їх, бо гроші для тебе – велика біда». Вона так і вчинила. Подорожі і яхти, невдалий шлюб із відомим на той час видавцем Гі Шіллером (вони незабаром розлучилися, він був на двадцять років старший за неї), народження сина (1962), ще кілька спроб влаштувати сімейне життя, потяг до азартних ігор. У 22 роки Франсуаза дивом уціліла після великої автомобільної аварії.

Успіх Саган багатьом здавався незбагненим. Життя серед представників богемі, до складу якої вона входила, письменниця вдало поєднувала з наполегливою творчою працею.

Один за одним з-під її пера виходили романи, які приносили їй світове визнання: «Дивна посмішка» (1956), «Чи любите ви Брамса?» (1959), «Дивовижні хмари» (1961), «Сигнал капітуляції» (1965), «Краплина сонця в холодній воді» (1969).

До періоду 70-х років Ф. Саган намагалася майже не нагадувати про себе, але потім ситуація змінилася: вона видала ліричний роман «Синці на душі» (1972), в якому безпосередньо звернулася до читача, розповівши про свої успіхи та невдачі, про звичаї «богеми» та її літературні уподобання.

Згодом побачили світ написані в схожій манері «Мемуари» та книга «З найліпшими побажаннями» (1984). Їхній зміст підтвердив, що Ф. Саган зовсім не схожа на своїх героїнь. Вона ставилася до життя з непідробною цікавістю, багато розмірковувала про суспільний прогрес та перешкоди, які траплялися на його шляху. Саган попереджувала про небезпеку, якою загрожувало нестримне і необмежене споживацтво, коли культура ставала об'єктом купівлі та продажу. Письменниця не приховувала своїх політичних симпатій: вона відкрито допомагала президенту Міттерану в його передвиборній кампанії.

Ф. Саган вдалося уберегти свою творчість від зааганжованості. Вона демонстративно відмовлялася від літературних премій, почесних титулів і членства в Академії.

З-поміж творів, написаних нею протягом 80–90-х років, варто відзначити такі: «Втрачений профіль» (1974), «Розстелене ліжко» (1977), «Сплячий пес» (1970), «Нерухома гроза» (1983), «Набридло терпіти» (1985), «Водяниста кров» (1987).

Значний резонанс у Європі спричинив її роман-біографія про Сару Бернар (1987), написаний у формі листів до актриси.

До 1991 року письменниця видала 22 романи, 2 збірки новел, 7 п'єс, 3 книги нарисів. У всіх цих творах вона намагалася викласти свої думки, погляди на сучасний світ, звичаї та літературу. Відчувалося, що її гнітила сірість і духовне убозтво «суспільства проживання», змалювання нею богемного чи елітарного середовища було зумовлене неприйняттям способу життя міщанства, що набуло глобальних масштабів.

Ф. Саган була відома і як суспільний діяч, публіцист. Вона порушувала проблеми моральної та духовної кризи серед молоді, захищала права людини.

Паризька квартира письменниці стала найвідомішим літературним салоном у Франції, який відвідували не лише письменники, а й дипломати та прем'єр-міністри.

Найвідоміша представниця жіночої прози завжди повторювала, що любить швидкість і азарт. Однак ці захоплення призвели до негативних наслідків: часткової алкогольної залежності, а згодом – і захоплення наркотиками.

У 1995 році Ф. Саган була умовно засуджена і притягнута до відповідальності за вживання та зберігання кокаїну. Їй загрожувало значно серйозніше покарання, якби в справу не втрутився тодішній президент Франції Ф. Міттеран, котрий високо цінував літературний таланти письменниці. У лютому 2002 року вона знову була умовно засуджена, цього разу за ухил від сплати податків.

В останні роки свого життя Саган мешкала в Онфлері, містечку на півночі Франції, разом із сином і близьким другом.

Померла письменниця в місцевій лікарні 24 вересня 2004 року від серцево-легеневої недостатності.

«Добрідень, смутку!». Сюжет першого роману Ф. Саган був напрочуд простим. Саган, ця «чарівна маленька бестія» (за словами Ф. Моріака), устами своєї героїні Сесіль повідала про відпочинок на березі моря під час вакацій у товаристві батька, його коханки і подруги покійної матері. Не соромлячись, вона розповіла про тілесні втіхи, про свої амурні стосунки із сусідом, які не обов'язково повинні були мати логічне продовження. Несподівано цю ідилію порушила подруга матері Анна, характер якої вирізнявся цілісністю й глибиною. Побоюючися, що батько одружиться з нею, Сесіль, зрештою, й стала причиною її загибелі. Зрозуміло, що після повернення в Париж і дівчина, і батько продовжували жити колишнім безтурботним життям. Попри банальність сюжету, історія, яку розповіла письменниця, мала відчутний підтекст смутку, що виявився і в назві книги. Світ плотських насолод набув у романі Саган прихованої глибини.

Роман «Добрідень, смутку!» став бестселером, згодом було видано понад мільйон його примірників різними мовами і в різних країнах світу. Він одразу ж виріс до своєрідного символу, знамення часу, а образ головної героїні уособив провісниць епохи легких звичаїв. Він немовби увібрав конкретні долі сучасниць письменниці — відтак виник термін «покоління Франсуази Саган». В одній із своїх статей Ж. Урден писав, що цей роман «відобразив настрої та позицію молодого покоління, що починало жити після величезного потрясіння, якого зазнав світ у роки війни, коли загинули дотеперішні уявлення про Добро та Зло, дотеперішні моральні цінності, колишні заборони і табу».

«Чи любите ви Брамса?» Це ще одна розповідь про «лихоманку серця», коли героїня мусила розв'язати добре відому в літературі проблему: зробити вибір між молодим, палким, але недосвідченим коханцем і спокійним, урівноваженим чоловіком середнього віку. Твір Саган нагадував роман А. Жіда

«Пасторальна симфонія», в якому автор розмірковував про неможливість втілення в одній людині найвищих духовних і фізичних якостей.

Поль – головна героїня роману – тридцятидев'ятирічна жінка, майстер декору житлових приміщень, яка із плином часу стала по-новому розуміти себе і своє життя. У неї не було сім'ї, дітей, вона відчувала свою самотність. Її коханець Роже Ферте, сорокарічний власник транспортного агентства, людина із «нестримним апетитом до життя», ніколи не зміг би дати їй те, про що вона мріяла, – тепло родинного затишку, радість пізнання життєвих істин разом із дітьми тощо. Він був тим чоловіком, який умів приносити жінці задоволення і впевненість у собі, але таке відчуття тривало лише мить.

Після шести років періодичних зустрічей, «законом яких стало поняття «свобода», Поль відчула ще більшу самотність. Порожня квартира, незім'яті простирадла, похмурий спокій стали атрибутами її життя та безмовними супутниками. Героїня страждала від того, що нікому не була потрібна, що ніхто не відчував у ній потреби. «Вона залишилася одна, знову одна цієї ночі... Лежачи на ліжку, машинально простягла руку, бажаючи доторкнутися теплого плеча, вона стримувала дихання, начебто боялася сполохати сон когось. Чоловіка чи дитини. Не важливо чий, лише б її живе тепло допомагало їм спати і прокидатися. Але нікому вона по-справжньому не потрібна».

Майже випадково, виконуючи чергове замовлення по декоруванню будинку заможної шістдесятирічної американки Ван ден Беш, мріючи цією роботою поліпшити свій фінансовий стан, героїня познайомилася із двадцяти – п'ятирічним сином цієї пані – Симоном. Вродливий і привабливий, молодий чоловік відразу привернув увагу жінки. Цьому сприяли і виняткові риси його характеру – шляхетність, вихованість, тактовність. «Він втілював у собі той тип юнака, який викликав материнські почуття жінки її віку», – такої думки була Поль про героя після першої зустрічі.

На Симона також справила враження зустріч із жінкою-декоратором. Будучи типовим втіленням «золотої молоді», виконуючи покладені на нього обов'язки помічника адвоката – давнього знайомого пані Ван ден Беш, він постійно боровся з лінощами та рутиною. Серед своїх однолітків Симон вирізнявся тим, що віддавав перевагу жінкам немолодим, зі своїми сформованими поглядами на життя. Саме таку жінку (її імені тоді ще він не знав) юнак побачив у тій, яка виконувала замовлення його матері.

Симон шукав зустрічі з тією, що заповонила його свідомість. Напідпитку він порушив узвичаєний ритм вечері Роже та Поль, а наступного ранку, щоб спокутувати свою провину, влаштував жінці незабутній сніданок у ресторані Булонського лісу. Хоча кожен із них мав свій життєвий досвід, свої життєві цінності, однак у той момент їх єднало відчуття цілковитого задоволення власним життям. Вони жартували і розмірковували над невідворотністю самотності, сміялися і сумували, і були, без сумніву, в захопленні одне від одного.

Відчуваючи потяг до Симона, Поль продовжувала кохати Роже. Для неї він залишався одночасно втіленням пороку та досконалості. Його миттєві

захоплення іншими жінками вона вже давно звикла пробачати, але не могла змиритися з його цілковитою відсутністю у своєму житті.

Вона прийняла залицяння Симона. Їй як жінці було приємно відчувати свою необхідність. Героїня була задоволена від того, що бачила захоплені очі закоханого в неї молодого чоловіка, однак не відчувала себе повністю щасливою. Дозволяючи Симону любити себе, вона постійно згадувала про свої зустрічі з Роже. Героїня не була впевнена, чи любила вона колись когось, окрім себе, чи любила і продовжувала вона любити Роже. До таких роздумів її підштовхнуло запрошення Симона відвідати концерт, на якому мала звучати музика Брамса. Звичайне, здавалось би, запитання, збурило в душі героїні хвилю спогадів і змусило замислитися над своїм життям. «Чи любите ви Брамса? Чи кохає вона хоч когось, крім себе самої і свого існування?... Можливо, вона лише знала, що любить Роже. Просто гарно засвоєні істини».

Прискіпливі судження оточуючих людей щодо вікової різниці між Поль та Симоном, домінування «усталених, узвичаєних» істин над тими, які ще потребують своїх доказів, стали причиною відновлення взаємин між героїнею та її колишнім коханцем Роже.

Провідним мотивом роману став мотив самотності. Це найстрашніший вирок, який могла отримати людина. Головна героїня твору боялася цього стану, оскільки він був їй добре знайомий: «Їй були огидні ці недільні дні самотніх жінок: книга, яку читаєш у ліжку, намагаючися зволікати з читанням, переповнені кінотеатри, можливо, коктейль чи обід у якійсь компанії, а дома після повернення — неприбране ліжко і таке відчуття, начебто з ранку не було ще прожито жодної хвилини».

Обираючи для свого роману назву, письменниця, напевно, керувалася тим одвічним питанням, яке рано чи пізно ставила собі наодинці кожна людина – чи любить вона своє життя, своїх близьких, коханих. Саме питання «Чи любите ви Брамса?» здавалося заздалегідь приреченим на єдино правильну відповідь: як можна не любити те, що вже давно стало класикою, що вже стало «усталеною істиною»? Як можна ставити під сумнів ті почуття, ті відносини, які вже давно невидимою рукою вписані в життя кожного з нас?

Створений наприкінці 60-х років роман «Краплина сонця в холодній воді» розвивав тему, характерну для ранньої творчості Ф. Саган, хоча й на іншому, глибшому рівні.

Героїня книги Наталі Сільверен здатна кохати і зробити іншу людину щасливою, проте життя звело її з пересічним чоловіком, журналістом Лантьє. Він не в змозі збагнути поривань жінки, котра ладна була пожертвувати всім заради кохання. Відтак історія їхніх зустрічей закінчилася загибеллю героїні.

Особливість творчого методу Ф. Саган:

- філософічність творів;
- проникнення в глибини жіночої психології;
- оповідачі – впевнені в собі жінки із сформованою життєвою позицією;
- зображення складних взаємин між чоловіком і жінкою, що зумовлені відмінністю світоглядних орієнтирів та своєрідністю світовідчуття;

- героїні – чуттєві натури, мрійливі і романтичні, здатні відчувати найтонші порухи життя⁵¹.

3. Традиції й новації французької літератури

Французька література кінця ХХ – початку ХХІ століть захоплює, як завжди, широким розмаїттям тем, жанрів, форм. Визначається це, зокрема, присутністю в ній різних за віком і вподобаннями митців. Так, продовжували активно працювати такі відомі метри «нового роману», як Ален Роб-Грійє, Наталі Саррот, Клод Сімон.

«Старше покоління» французьких письменників у 80-ті роки продовжувало доводити «живучість» реалістичного роману. Це перш за все Робер Мерль, Робер Сабатьє, Арман Лану, Емманюель Боблес, Андре Стіль. Про популярність цього жанру свідчить той факт, що у 1985 році за результатами авторитетного опитування Ерве Базен – автор романів, які стали вже класикою (трилогія «Родина Резо», «Родинне життя», «Анатомія розлучення» тощо) – був визнаний найбільш популярним письменником Франції цього року.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть продовжував працювати **Анрі Труайя** (1911–2007) – лауреат Гонкурівської премії, член Французької академії. Він відомий як автор романів, серед них найпопулярнішим є «Анна Предаиль», а також історичних і біографічних книг, присвячених, зокрема, зображенню долі митця у складній історичній ситуації. Про це – роман «Дружина Давида» (1990), який розповідає історію видатного французького художника Давида, що був співцем Великої французької революції, а потім перейшов на бік Наполеона і став його придворним живописцем.

Розповідь ведеться від імені дружини Давида Шарлотти. За результатами опитування газети «Monde» на початку 90-х років, А. Труайя названий найвидатнішим французьким письменником ХХ століття. Виходець із Росії (справжнє ім'я Лев Тарасов), він розповів про своє дитинство в романі «Альоша» (1989) і далі постійно звертається у творах до історії своєї батьківщини. Так, у 1992 році вийшла книга «Микола II – останній цар», у якій ідеться про трагедію цієї людини. «Грізні цариці» (1998) – це історія «жіночої влади» в Росії, розповідь про трьох імператриць і одну регентшу: Катерину I, Анну Іоаннівну, Анну Леопольдівну, Єлизавету. Автор прискіпливо досліджує вплив складних, інколи навіть навіжених характерів цих жінок на долю Росії.

«Середнє» покоління французької літератури представляє **Маргерит Дюрас** (1914–1996) – відома письменниця, драматург, сценарист. Її книжки завжди викликали суперечки, адже у них своєрідний стиль, «який, – за визначенням Ж.-Ф. Жосслена, – поєднує солодкуватий мелодрамазм із суворою стриманістю нової американської літератури, екзотичність à la Декобра (Моріс Декобра (1885–1973) – французький письменник, чия творчість була насичена елементами еротизму й екзотики. – В. М.) – з елітарністю

⁵¹ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с

структуралістського напрямку. При цьому вона відмовляється визнавати будь-які літературні впливи».

Всесвітню славу принесла М. Дюрас повість «*Коханець*» (1984), за яку їй було присуджено Гонкурівську премію. Цей факт деякі критики розцінили як данину більш ніж сорокарічній творчості письменниці. Твір розійшовся великим тиражем (понад мільйон екземплярів), що для Франції, де триста тисяч екземплярів продажу вже є ознакою великого успіху, було сенсацією. У повісті письменниця додержується притаманного їй стилю, розповідаючи про свою родину: матір і двох братів, старший з яких був безчесним і жорстоким, а менший – ніжним, мов янгол. Смерть меншого брата стала для героїні трагедією на все життя. Це повість про родину, в якій поєднались любов і ненависть, руйнування і смерть, бідність і приниження. У творі – роздуми про історію життя, пізнання дівчиною у п'ятнадцять з половиною років того, що «жінку роблять красивою не сукні, не косметика, не дорогі креми, не рідкісні вишукані туалети... всі жінки не там шукають», про складність сприйняття світу («Я все життя думала, що пишу, але не писала, думала, що кохаю, але не кохала, все своє життя я тільки чекала перед зачиненими дверима»), про спогади, прекрасну екзотичну природу В'єтнаму. Письменниця переноситься з минулого в теперішнє і майбутнє, розповідаючи історію зустрічі її юної героїні із сином багатого китайця, кохання і розлуку, розуміння головного: через багато років він «усе ще кохає її, ніколи не переставав кохати та кохатиме тільки її до самої смерті».⁵²

У 1985 році М. Дюрас надрукувала книгу «Біль», що була створена на основі блокнотів, де під час війни та після неї вона розповіла про арешт свого чоловіка і про те, як бажаючи його звільнити, зустрічалася з Дельвалем, який працював у гестапо і заарештовував учасників руху Опору. Лор Адлер пише, що, «за словами соратника Міттерана Жоржа Бошана, Маргерит грала з вогнем, і це їй подобалося. Як каже Жан Мюньє, командир загону особливого призначення, якому Міттеран доручив охороняти Маргерит під час цих побачень, вона дратувала диявола» [2, 72]. Жорстоко і чесно вона розповіла і про те, як після війни сприяла арешту і засудженню Дельваля.

Мішель Турньє (нар. 1924) певною мірою належить до «середнього» покоління французької літератури. Успіх прийшов до нього після виходу друком роману «П'ятниця, або Білі плями Тихого океану» (1967), за який автор одержав Гран-прі Французької академії. У творі письменник звернувся до своєрідного потрактування міфу про Робінзона і П'ятницю, «який пережив, за словами М. Турньє, свого автора, і саме в цьому користь міфу». За роман «Король вільхи» (1970) письменник одержав Гонкурівську премію, а через два роки був обраний членом Гонкурівської академії.

Як відзначає критика, він один із небагатьох французьких письменників, до якого однаково прихильні і критики, і літературознавці, і читачі. Це засвідчила і реакція на появу роману «Золота крапля» (1986), який високо оцінили у Франції та за її межами. Щоб написати цей твір, присвячений долі

⁵² Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець XX – початок XXI століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

іммігрантів із мусульманського світу в Парижі, письменник жив і працював із робітниками-іммігрантами. У романі автор звертається до філософських, політичних і моральних проблем, розмірковуючи, зокрема, про те, що таке свобода. Одна з тем, на яку звернув увагу сам письменник у інтерв'ю журналу «Lire», пов'язана з фотографією, про вплив якої на життя і творчість розмірковує автор: «Фотографія – небезпечна зброя в руках профанів».

Творчість М. Турньє 80 – 90-х років значною мірою відбиває його захоплення Біблією.

Відомий сучасний письменник Паскаль Брюкнер відзначив, що «постмодернізм дозволив відкрити силу старих традицій» [41, 238].

Справедливість цих слів засвідчує розвиток французької літератури, перш за все жанру роману. Так, у 80-х роках набув популярності роман «*повернення витоків*».

Казати про себе, про інших у світі – амбітна тенденція сучасних романістів: вони зображають життя в усіх його проявах. Автор бажає бути «золотим ключиком» для сучасної людини, який пояснить їй її страждання та її надії. Звідси – претензія на те, що письменник усе знає і його знання ґрунтуються на розповідях свідків, спогадах, життєвому досвіді, історичних фактах. Стрімкий розвиток подій, у епіцентрі якого перебуває сам автор, – ось «рецепт» сучасного роману. Так, твір Доменіка Фернандеса «В руці янгола» являє собою вигадану біографію відомої історичної особи. Це жанр, який створив Д. Фернандес. У романі представлена боротьба особистості із соціальною несправедливістю.

Сучасна література вийшла з «нового роману», і письменники по-різному перетворюють його принципи. Наприклад, класичні форми цього явища використовують Анжела Рінальді «Троянди Пліна» (1987), Паскаль Кінар «Салон Вюртембергів» (1986). Варіації цього стилю зустрічаються у Франсуа Каванна («Італійці» (1978)), причому мова його твору наближена до розмовної.

Фіктивна біографія, апокрифічні спогади – ще одна тенденція французької літератури, такі твори дуже популярні (Фредерик Трістан, «Героїчні походеньки Бальтазара Кобера» (1980), Анна Дельбе, «Жінка» (1982), Бернар Анрі-Леві, «Останні дні Шарля Бодлера» (1988)). Ці твори були нав'язані власним досвідом авторів.

Співаки, політичні діячі пишуть самі або замовляють власні біографії. Дружини або близькі люди відомих людей також не залишилися байдужими до цієї моди.

В основу творів, написаних у серйозному жанрі «*роман-документ*», покладені документи, які збереглися; так розкриваються сучасні проблеми, причому автори часто змальовують навіть анекдотичні ситуації як історичний або мистецький феномен. Для цього письменники обирають такі теми, як наркоманія, проституція, расизм, тероризм. Своїми творами вони стимулюють інтерес до розкриття цих тем на широкому соціальному тлі («Євангеліє вбитого іудейського поета» (1980) Елі Візеля, «Щастя свободи» (1987) Жака Сомме).

Інтерес до власної історії – характерна риса французької літератури 80-х. Саме це засвідчує «Голубий велосипед» Режин Дефорж (за його мотивами знято

фільм із Летицією Кастою в головній ролі). Цей та інші її твори орієнтовані на великі тиражі. Натомість Бертран Луаро-Дельпеш більше орієнтується на вишуканість: теми його творів – реальність між двох війн і Друга світова війна («Легенда століття» (1981), «Коридори дансингу» (1982), «Літо 36» (1984)). Віндалекій від широких тем, створює світ спогадів.

«*Література про що завгодно*» – це жанр літератури, який повчає, але не примушує багато думати; він дуже подобається французам (Мадлен Шапсаль, «Нефритовий будинок» (1986), Жан-Жак Брошьє, «Вілла «Маргарита» (1982)).

Традиційно популярною залишається розповідь від першої особи. Точний опис подій, конкретне зображення дійсності – ось що характерне для цих творів. Реалізація суб'єктивної точки зору призводить до послаблення чіткої межі між розповіддю й описом. Розповідь усе більше вподібнюється до зовнішнього пейзажу, в який ніби «вмазані» речі, імена, картини, а автор виступає більше як людина, яка тільки занотовує, змальовує факти.

Сучасні французькі письменники повертаються і до елементів класицизму. Бажання відродити стиль, який ніби знищив досвід поколінь, сприяє процвітанню такої прози.

«*Неокласицистами*» називають себе письменники Фредерик Тристан, Жан-Люк Моро, Жан-Клод Болонь та ін. «Творчим кредо Фредерика Тристана і його групи, – зауважує Ю. Покальчук, – є свідоме повернення до класичної форми роману, більше того, до її давнішої традиції, де часто є оповідач, який більш-менш відсторонено оповідає історію життя свого героя. Тобто, за жанром можна сказати, що це здебільшого шахрайський роман»

На початку 90-х років кілька відомих письменників заснували рух «*нова література художньої вигадки*». Самепід такою назвою у 1992 році було надруковано книжку, до якої ввійшли твори Патрика Карре, Жоржа Олів'є Шаторено, Франсуа Купрі, Юбера Адди, Жана Леві, Марка Петі, Фредерика Тристана.

У середині 80-х років минулого століття заявила про себе *група письменників, яких називають «мінімалістами»*. За визначенням І. Кузнецової, таку назву дали авторам «за спробу досягти емоційного ефекту мінімальними засобами» [32, 303]. До цієї групи відносять Крістіана Остера, Жана-Філіпа Гуссена, Жана Ешноза, Еріка Шевійара. Ці автори використовують мінімум художніх засобів, поворотів сюжету. Розповідь у їхніх творах ведеться про особисте життя, про його події, причому часто іронічно. Головним у такому творі є те, що називають «мовний малюнок».

Зразком такого твору можна назвати роман К. Остера «Побачення» (2003), у якому представлені почуття чоловіка, від якого пішла дружина, але він продовжує, подумки, призначати їй побачення, не сповіщаючи її про їх місце та час: «Цей нехитрий виверт дозволяв мені не ображатися на неї за те, що вона не з'явилася. Через три місяці герой зустрів іншу жінку, яка заради нього покинула чоловіка і дітей. Проте з'ясувалося, що особистий вибір героя «виявився частиною колективного задуму», адже Одрі та її чоловік свідомо підготували та

пішли на розлуку і кохання. І тепер, коли герой випадково зустрів свою колишню дружину, то «звернув убік», адже у нього тепер інше життя.

Творчість письменників-«мінімалістів», близька до традицій французької класичної прози, набуває все більшої популярності.

Серед сучасних французьких авторів непопулярні твори, в яких є тільки дія. Її, вважають вони, треба прикрашати. Змінюються оповідачі, твір насичується роздумами, фактажем, діалог органічно вписується і не виступає як діалог – і звідси впливає те, що традиційна інтрига порушується. Автори залежать тут від стереотипів «нового роману», тобто прагнуть дати моральний, фізичний і соціальний портрет персонажа, показати його безпорадність.

Французька критика досить серйозно ставиться до жанру *«полара»* – *неодетектива*, який виник під впливом американського «чорного» роману і вніс певну новизну в новітню літературу країни. Про таке ставлення свідчить премія «Феміна», присуджена у 1986 році Рене Беллето за роман «Пекло», якому притаманні всі ознаки детективу, проте одночасно – й іронія та роздуми про проблеми, що хвилюють багатьох: нещирість у стосунках, страх перед труднощами життя тощо.

У творах сучасної французької літератури наявний інтерес до філософії, часто сюжет – тільки привід для втілення автором власних філософських, соціальних поглядів або навіть створення власного вчення. Усе це поєднується із грою уяви автора, який вибудовує вигаданий світ.

Сучасний роман звільняється від тягаря, який поклали на нього, починаючи з XIX століття, тобто від завдань виховувати, розважати, повчати. Він стає більш відвертим. Фінал сучасного роману, на відміну від традиційного, тяжіє до відкритості.

Після М. Пруста, А. Камю, Л. Ф. Селіна, А. Жида був певний період занепаду французького роману. Наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX століття критики зауважують, що криза скінчилася.

Французька література примирилася із власними традиціями, зокрема, з традицією пікаресного роману, про яку на певний час забули. Протягом останніх двох десятиліть минулого століття переважали два жанри роману: автобіографічний і любовний. Як зауважив М. Галло, такі романи вже не викликають жодної цікавості. Французький роман цього періоду зазнав іноземних впливів: латиноамериканського, східноєвропейського, сприйняв франкомовну літературу з Африки, арабських країн, Бельгії, Швейцарії, Канади. Так, у 1998 році Гонкурівську премію одержала Поль Констан за роман «Відвертість за відвертість».

З кінця 90-х років змінився кут зору, під яким розглядають франкомовну літературу. На думку В. Фесенко, його «розкоркував ще романтичний орієнталізм... Саме він стимулював погляд на здобутки і втрати європейської цивілізації крізь призму культур примітивних, нехристиянських народів» [35, 169]. Одним із них є китайський, інтерес до культури якого засвідчив успіх повісті М. Дюрас «Коханець», де йдеться про кохання білої дівчини до китайця.

Відомий французький письменник, критик, есеїст, нагороджений премією Французької академії, **Паскаль Брюкнер** (нар. 1948) зауважує, що сучасний французький роман прагне здійснити раблезіанську революцію. У французькій літературній мові «завжди існувало дві тенденції, які походили від Малерба і Рабле. Рабле – це багатство, соковитість простонародної мови. ... Малерб – це лінгвістичний пуризм, хоча по-своєму багатий, мова, в якій бере гору принцип економії: сказати якомога більше, витративши щонайменше слів» [41, 237]. Відродження раблезіанського начала відбувається, за його словами, під впливом письменників-нефранцузів (таких, як чех М. Кундера).

Великою проблемою французької літератури є засилля американського роману та інтерес до нього читачів і критиків. У списку бестселерів останніх років чимало англomовних творів. Основною причиною слід вважати те, що видавці представляють твори, які вже мають успіх на батьківщині; ці книжки супроводжуються готовими прес-досьє. А французьких книжок багато, і читач не завжди впевнений у тому, що він обере кращу.

Серед популярних французьких письменників вирізняється постать **Жана Руо** (нар. 1952). У 1990 році за свій перший роман «Поля честі» він одержав Гонкурівську премію, хоча її не присуджують за першу або другу книгу, пам'ятаючи випадок із Роменом Гарі – відомим письменником, лауреатом Гонкурівської премії, який випустив нову книжку під псевдонімом – і знову став гонкурівським лауреатом. Така престижна премія може, вважають члени Гонкурівської академії, «вбити» письменника-початківця.

Однак Ж. Руо не розчарував критику і читачів. Перший роман, у якому автор розповідає про свою родину, а також про події Першої світової війни, звичаї Вандеї, звідки він родом, став початком сімейного циклу. Письменник постійно наголошує, що рано усвідомив своє життєве покликання – писати. І навіть пішов працювати до газетного кіоску, розташованого на околиці Парижа, щоб мати багато часу для улюбленого заняття. Спочатку це були, за словами Ж. Руо, «тексти без героїв, інтриги, автора, емоцій. Чиста гра мови» [41, 233]. Пізніше з'явився роман про історію власної родини, куди Ж. Руо додавав «сторінок по двадцять-тридцять «тексту», аби довести, що вмію писати по-сучасному». Ж. Руо також називає себе «спадкоємцем «нового роману» і структуралізму, оскільки для мене як для письменника, – підкреслює він, – першим завжди було питання форми. Але мої пошуки йдуть у іншому річищі».

Фредерик Бегбедер (нар. 1965) – відомий письменник, журналіст, критик. Він увійшов до літератури у 90-ті роки, коли вийшов друком роман «Канікули в коматозному стані» (1994).

У 2005 році вийшов друком роман *«Романтичний егоїст»*, який підтвердив своєрідність творчої манери цього майстра розповіді про людину в певному стані: самотності, збудженості, роздратованості від несумісності бажань і можливостей тощо. Цього разу автор звернувся до популярного у французькій літературі ще з XVII століття жанру щоденника, причому Ф. Бегбедер, називаючи автором твору Оскара Дюфрена, не приховує, що фактично це сповідь, роздуми модного письменника Фредерика Бегбедера. Цей твір, за

визначенням автора, – «романтизований щоденник», бо, стверджує він, шляхом найменшого опору, коли «обличчя автора всім відоме, зрозуміло, хто говорить, всім усе ясно», пройшло багато геніїв і нездар.

Зрозуміло, письменника хвилюють роздуми про літературну працю, розвиток літературного процесу, стан і місце роману в житті, долю письменника. Так, полемізуючи з франко-американським філологом Рене Жираром, який стверджував, що неправда романтична, а правда неромантична, автор щоденника зауважує: «На мою думку, навпаки: неправда романтична (роман – це мистецтво не говорити правди, відкидати тиранію відвертості, шантаж щирості, диктатура достовірності), а правда романтична (що може бути по етичніше та ліричніше відвертості, якої несамовитої потрібно мужності для того, щоб просто сказати, про що ви думаєте насправді)» [4, 65]. Надзвичайно чутливий до слова, його гри, автор фіксує найкращі фрази тижня, які мають характер афоризмів.

Записи романтичного егоїста – це також своєрідний щоденник культурного життя Франції, розповідь про модні вечірки, де присутні популярні «зірки» кіно, естради, літератури. У цьому зв'язку автор неодноразово розмірковує про те, як слава і багатство впливають на людину. На його думку, вони позбавляють її свободи індивідуальності: «мусиш бути схожим на себе. Залишатися собою. Багато хто із знаменитостей їдуть жити за кордон, тому що їм набридло грати роль себе улюблених, набридло відповідати власному образу.

Щоденник Оскара – це роздуми інтелектуала, у свідомості якого присутні й живіть алюзії, ремінісценції, спогади, роздуми про світову філософію та літературу.

Французькі письменники початку ХХІ століття продовжують розмірковувати, аналізувати події минулого, ХХ-го. Автори тепер не просто розповідають про світові війни, революції, тоталітаризм, фашизм, Голокост, колоніалізм. Їх цікавить перш за все доля людини в історії. Знову постають питання «Хто винен?» і «Чому Зло існує та перемагає?», проте відповідь тепер дається не така, як це було в літературі ХХ століття, коли називали конкретних винуватців: Гітлера, Сталіна, просто звичайну байдужу людину, яка «грає у крокет».

Отже, не зрікаючись традицій, сучасна французька література шукає нових шляхів, героїв, тем. Вона представлена великою кількістю цікавих авторів, адже щороку виходить друком майже п'ятсот оригінальних творів різних жанрів⁵³.

Питання для самоконтролю:

1. Що розуміється під поняттям новітній французький «жіночий» роман?
2. Які особливості «жіночого» та «емансипованого» роману?
3. Які особливості ідеостилу Француази Саган?
4. Які традиції й новації французької літератури кінця ХХ – початку ХХІст.?

⁵³ Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.

Лекція 9. Сучасна література англомовних країн.

ПЛАН

1. Непередбачуваність людської долі, випадковість і алогічність зв'язків і взаємин (за творами Г. Гріна, А. Мердок, Дж. Фаулза Г. Пінтера).

2. Дослідження американського життя в різних хронологічних зрізах (за творами Г. Міллера, Р. П. Уоррена, Д. Воннегута, Дж. Хеллера, Дж. Апдайка, Р. Баха, С. Браун, Д. Стіл).

Література: 1, 11, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 35

Поняття і терміни: *детектив, парадоксальна ідея, психологічний детектив, екзистенціалізм, ідентифікація героя, психологізм, еротизм книг, філософічність, метафоричність, афористичність, фельєтон, «чорного» гумор.*

1. Непередбачуваність людської долі, випадковість і алогічність зв'язків і взаємин (за творами Г. Гріна, А. Мердок, Дж. Фаулза Г. Пінтера).

«Англійська література кінця ХХ – початку ХХІ століття відзначається співіснуванням різних поколінь, кожне з яких зробило у неї свій внесок. Критики виділяють у ній три покоління: «старших» (кому за сімдесят), шістдесятирічних і «молодших» (покоління п'ятдесятирічних). Цей розподіл, звичайно, не претендує на остаточність, проте всі вони являють собою єдиний літературний процес.

«*Старше*» покоління представлене творчістю Грема Гріна, Ентоні Бьорджеса, Джона Фаулза, Кінгслі Еміса тощо.

Генрі Грем Грін народився 2 жовтня 1904 року в Беркемстеді (графство Хартфордшир) у сім'ї директора школи. Ріс тихим, спокійним хлопчиком, надзвичайно сором'язливим і вразливим, тому значно вирізнявся серед своїх п'яти більш комунікабельних братів.

Роки навчання в міській школі стали для Г. Гріна «букварем жаху». Особливої схильності до навчання в хлопця не було, весь вільний від занять час він проводив за читанням пригодницьких романів. Однокласники не долюблювали його, що деякою мірою позначилося на психіці підлітка: часто сумував, усамітнювався, відчував себе зайвим у суспільстві, декілька разів намагався покінчити життя самогубством.

По закінченні школи батькам врешті-решт удалося вмовити сина на обстеження у психоаналітика. Лікарі порадили юнакові зайнятися письменницькою справою, щоб хоч якось відійти від страшних думок. Так у житті майбутнього романіста з'явилась улюблена справа всього життя – літературна творчість.

З виходом у світ першого роману «*Людина зсередини*» (1929) Грем Грін зазнав шаленого успіху серед читачів. Але славу прозаїку приніс «Потяг у

Стамбул» (1932). Цей і наступні твори з елементами детективного жанру – «Найманий вбивця» (1936), «Брайтонський льодяник» (1938), «Довірена особа» (1939) – були тими романами, які письменник називав «розважальними». А твори «Це поле бою» (1934) і «Мене створила Англія» (1935) мали зовсім інший характер, у них автор відтворив соціально-політичну ситуацію 30-х років ХХ ст.

Щоб заглушити розчарування в особистому житті і втекти від сімейних конфліктів, наприкінці 30-х років Грін багато подорожував Ліберією і Мексикою. Результати цих поїздок стали основою двох книг дорожніх нарисів «Подорож без карти» (1936) і «Дороги беззаконня» (1939).

У роки Другої світової війни письменник співпрацював з англійською секретною службою, служив у контррозвідці. «За натурою Грін був ідеальним шпигуном, – відзначав у своїй книзі про письменника Н. Шеррі, – і навряд чи можна щось пояснити в його житті, не сказавши, з яким поривом він віддавався цьому заняттю». У 1944 році він покинув секретні служби і зайнявся літературним журналом, призначеним для розповсюдження у Франції.

Мандрівник і майстер газетного репортажу, Г. Грін поєднав у своїх творах лаконізм і гостроту журналістського бачення з глибоким знанням психології людини, анатомії її душі. У більшості з написаних творів проблема психологічної розробки характерів поєднана з постановкою гострих етичних, філософських і політичних проблем. Недаремно місцем дії багатьох книжок романіста стали «гарячі точки» планети, в яких не один раз побував і він сам, — В'єтнам, Куба, Африка, Гаїті, Аргентина, Панама.

Г. Гріна завжди цікавили країни, де політична обстановка змушувала людину прийняти правильне в моральному розумінні рішення, навіть якщо воно коштувало їй життя. Його приваблювали складні і неоднозначні державні і воєнні перевороти в країнах Латинської Америки. Він часто розмірковував над проблемою тероризму й насилля, констатує, що «тероризм у наш час – не що інше, як наслідок гітлеризму». Проблема насилля над особистістю була поставлена ним досить оригінально в творах різних років: «Доктор Фішер із Женеві, або Вечірка з бомбою» (1980), «Монсеньйор Кіхот» (1982), «Комедіанти» (1966).

Головна заслуга письменника полягала у тому, що в дуже захопливій, майже детективній, а часто і просто детективній манері він висвітлив основну проблему сьогодення: вибір і рішення індивіда в критичний період життя.

До початку 50-х років ХХ ст. романіст небезпідставно прославився як один із найбільш читабельних сучасних англійських письменників у світі. У той же час у його особистому житті розпочався новий, емоційно насичений період, головною подією якого стало палке кохання до заміжньої жінки, матері двох дітей, леді Кетрін Уолстон. Коли вони познайомилися в 1946 році, у Грема Гріна ще тривав роман з Дороті Глоувер, яка стала його коханкою перед війною. До того ж він іноді відвідував Вів'єн з дітьми, якій було відомо про його зв'язок з Дороті та й про інші, менш серйозні захоплення; але вона сподівалася, що їхній шлюб ще можна врятувати. Молодий чоловік не знаходив у собі мужності порвати з жодною із жінок.

Любовна історія Гріна і Кетрін закінчилась прохолодою у відносинах, оскільки письменник зрозумів, що кохана ніколи не покине сім'ю і не присвятить своє життя виключно йому. А в 1966 році в нього вже з'явилася нова коханка – Івон Клоетта, яка залишалась із ним до самої його смерті.

Весь цей час Грем Грін не переставав писати. До останніх днів життя в ньому жила віра в особисте виняткове призначення. Помер видатний класик світової літератури ХХ ст. 3 квітня 1991 року в Швейцарії у віці 86 років від такої хвороби крові.

Про Г. Гріна можна сказати словами одного з його героїв: «В мені живе ніби шість різних людей, і кожен з них вимагає від мене свого. Хто з них я сам, я не знаю». Романіст вважав, що «завдання письменника – виразити співчуття будь-якій людській істоті», і більш за все його цікавив стан людини в момент нелегкого життєвого вибору. Жорстокість деяких його персонажів випливала з того, що вони стримували в собі найменші прояви жалю і співчуття, свідомо роблячи себе знаряддям зла. Однак герої творів тяжко боролися самі з собою, викликаючи співчуття в читача.

«*Тихий американець*» – один із провідних творів письменника. Події в ньому датовані 50-ми роками ХХ ст. (війна між французькими військами і загонами Супротиву в Південному В'єтнамі) і перенесені у в'єтнамське місто Сайгон, де в той час було багато розташовано дипломатичних місій, серед яких і дипломатична місія США.

Головними героями в романі виступили: англійський журналіст Томас Фаулер, іронічний, навіть цинічний, дещо сентиментальний, тендітна і красива в'єтнамська дівчина Фуонг та американський дипломат Олден Пайл (насправді шпигун), який проводив підривно діяльність проти комуністів і в'єтміновців. Між ними виник банальний любовний трикутник, який розв'язати вдалося не дуже просто.

Окрім шалених любовних пригод, уся увага автора роману зосередилась на викритті політики, яка проводилася в колоніях США. Він розкрив головну проблему -вибір кожною людиною власного шляху в боротьбі народів за своє звільнення. Сила його політичних узагальнень полягала, з одного боку, у тому, що письменник зумів побачити носіїв смерті й руйнування в благородних і «цивілізованих» («тихих») бандитах з університетською освітою (Пайл). З іншого – в трактуванні образу Фаулера, який пройшов складний шлях досягнення істинних демократичних цінностей.

Однак в останніх творах письменник поставив це питання дещо інакше: що вправі і не вправі робити окрема людина, яка відповідальна не лише перед собою і своєю совістю, а й перед цілим народом, людьми загалом.

«*Комедіанти*» – роман, дія якого датована 1965 роком. У відсталій і жебрацькій країні безкарно хазяйнували тонтон-макути – головорізи в чорних окулярах. Народ, задавлений терором, був безправним і заляканим, лише відчайдушні партизани діяли в непрохідних горах країни.

Назва роману мала глибокий іронічний підтекст: комедіантами письменник назвав трьох персонажів, які прямували на Гаїті, – Брауна, Сміта і

Джонса. Містера Брауна на Гаїті приваблювала приватна власність – готель «Тріанон», а також чекання на нього Марти, його коханки, що була дружиною посла однієї з латиноамериканських країн. Містера Сміта з дружиною – відкриття на Гаїті вегетаріанського центру, Джонса – можливість сховатися від поліції.

У цьому творі Г. Грін знову показав себе майстром психологічної оповіді, тонким дослідником глибин людської душі і водночас — політично заангажованим літератором, безпомилково спрямованим на гострі міжнародні ситуації.

Уся творчість письменника засвідчила виключну майстерність великого художника, що в поєднанні з гостротою піднятих ним проблем і поставило його в один ряд з найкращими європейськими митцями ХХ ст.

Своєрідність творчої манери Грема Гріна:

- прагнення писати політично гострі і сатиричні твори;
- наявність головного питання про відповідальність за долю іншого;
- проблема творів — вибір і рішення індивіда в критичний період життя;
- увага до внутрішнього світу людини, складних психологічних процесів людської душі;
- наповненість романів парадоксальними ідеями;
- тяжіння до песимізму;
- використання багатої на відтінки іронії;
- лаконізм письма, який поєднувався з глибоким і виразним підтекстом;
- передача тонких відтінків мислення письменника неочікуваними словесними образами;
- манера письма — захоплююча, часто детективна»⁵⁴.

Айріс Мердок (1919–1999)

«Англійська письменниця Айріс Мердок прожила довге і багате подіями життя. Її ім'я добре знайоме шанувальникам сучасної англійської романістики. Особливо тим, хто любить сферу любовних стосунків, із захопленням спостерігає за психологічними нюансами взаємовідносин літературних героїв.

Життя Айріс Мердок – натури пристрасної і захоплюючої – було насичене любовними романами. У 1945 році вона занотувала в своєму щоденнику: *«Закохуватися в А, тоді в В, потім в С мені здається уже децю нудним заняттям»*. Але в 1953 році письменниця пристрасно закохалася у викладача і літературознавця Джона Бейлі. Він був молодшим за неї на шість років, однак це не завадило 36-річній жінці вступити з ним у шлюб. Вони оселилися в Оксфордширі. Так Айріс отримала спокій і стабільність у житті: *«Перш за все, моє завдання – писати. Я вдячна Богові за такий вихід»*. Подружнє життя Бейлі і Мердок було практично ідеальним.

Останні роки життя письменниці були затьмарені страшною недугою –

⁵⁴ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

хворобою Альцгеймера. Джон Бейлі прийняв цю трагедію спокійно і гідно. У відносинах між подружжям майже нічого не змінилося: Бейлі, як і раніше, бачив перед собою добру, ніжну, сповнену гумору жінку, якою Айріс була до хвороби. Поряд з ним до останніх днів свого життя вона відчувала себе в повній безпеці. Протягом п'яти років видатна англійська романістка лежала в ліжку і дивилася дитячі мультфільми. Померла А. Мердок 8 лютого 1999 року, не доживши кількох місяців до свого 80-річчя.

Щодо творчості, то романістку можна назвати письменницею щасливої долі. І це не тільки тому, що вона встигла немало зробити, а головне тому, що зуміла знайти себе, свою тему в безмежному морі літератури.

У себе на батьківщині і в нашій країні А. Мердок відома як автор романів, що оригінально поєднали у собі риси інтелектуально-психологічного та філософського жанрів. Розпочавши друкуватися з 1954 року, вона стала автором 24 романів, а також кількох їхніх драматичних переробок і оригінальних п'єс.

«Під сіткою» (1954) – перший роман англійської письменниці, який приніс їй достатньо широку популярність. Його герой – Джек Донаг'ю, котрий заробляв на прожиття перекладом з французької посередніх романів одного популярного автора, – зайнятий пошуками самого себе та сенсу життя, пошуками виходу з-під сітки екзистенційних обставин, абсурдного щоденного буття. Нехай йому так і не вдалося наздогнати Анну Квентін, котра постійно вислизала від нього, але у фіналі герой здобув творче осяяння: «Був перший день творіння. Я був сповнений сили, що краще, аніж щастя... Був ранок першого дня».

Загалом у своїх ранніх романах *«Втеча від чарівника»* (1955), *«Замок на піску»* (1957), *«Дзвін»* (1958) А. Мердок підняла проблему морального вибору людини в абсурдному світі. Вона змалювала складні та суперечливі характери і долі персонажів, часто непередбачуваних у своїх діях та наслідках, до яких вони призводили.

У 60-ті роки ХХ ст. письменниця віддала данину романам «таємниць і жахів»: *«Відрубана голова»* (1961), *«Дика троянда»* (1962), *«Одноріг»* (1963), *«Італійка»* (1964), *«Час янголів»* (1966). У цих творах вона зобразила кипіння руйнівних пристрастей, а на передній план висунула образ людини-демона, злого генія. Персонажі чітко поділено на добрих, людських, що прагнули зрозуміти інших людей і бути зрозумілими ними, та злих, демонічних, підступних. А. Мердок зацікавилася структурою «готичного» роману.

«Червоне та зелене» (1965) – своєрідний психологічний детектив, «одягнений» у форму роману історичного. Історичним тлом стало Великодне повстання 1916 р. в Ірландії. Центральною подією було не саме повстання, а окремий випадок – розладнані заручини інтелігентної і заможної ірландської дівчини

Друга пол. 60-х – перша пол. 70-х років ХХ ст. були позначені в творчості англійської романістки низкою творів, які містили в собі домінуючу платонівську ідею: *«Приємні та добрі»* (1968), *«Сон Бруно»* (1969), *«Почесна поразка»* (1970), *«Чорний принц»* (1973), *«Любов земна і любов небесна»* (1974),

«Генрі й Катон» (1976), у яких письменниця дослідила переважно моральні проблеми: людські стосунки, взаємопроникнення та взаємо відштовхування добра та зла, людський егоїзм. Цим творам був властивий емоційний запал, глибокий психологізм, тонка іронія.

Зрілу психологічну майстерність А. Мердок, розквіт її таланту засвідчили романи кінця 70-х років: «Випадкова людина» (1971), «Дитя слова» (1975), «Море, море» (1978), «Черниці та вояки» (1980), які вирізнялися багатством ідейно-художньої структури, відтворенням «людської комедії» в жанрі трагіфарсу.

«Черниці та вояки». Письменниця звернулася до середовища англійської інтелігенції, що жила переважно інтелектуальними інтересами. У розмовах, які вели персонажі, присутні Вітгенштайн, Платон із Сократом та інші античні й сучасні філософи і письменники. У першому розділі роману царювала похмура та напружена атмосфера очікування смерті – вмираючий від раку Гюї Опеншоу залишив своїй дружині Гертруд наказ вижити за будь-яку ціну. Він навіть запропонував їй після своєї смерті вийти заміж за їхнього спільного друга Пітера, прозваного Графом, котрий був «чистий серцем» і давно кохав її. Але життя виявилось складнішим і суперечливішим за будь-які припущення та плани. Жінці вдалося подолати біль втрати коханого чоловіка значною мірою завдяки вірності та відданості її друзів – Графа й Анни Кевідж, її подруги зі студентської лави, котра п'ятнадцять років провела в закритому католицькому монастирі, а потім повернулася в світ, щоб знайти тут свою власну віру. Гертруд вийшла заміж, але не за Графа, котрий по-рицарськи був їй вірним, а за художника Тіма Ріді. Анна, котра кохала Графа, змусила його поклястися «священною кров'ю Польщі», що він не скоїть самогубства. Замість цього герой зібрався перевестися в Белфаст, а сама Анна в кінці роману виїхала до Америки⁵⁵.

У творі письменниця підняла як політичні (доля Польщі та її складні стосунки з Росією), так і філософські проблеми (віра та безвір'я, юдаїзм та християнство тощо). Центральним у романі став сон Анни, в якому вона побачила Ісуса Христа, котрий пояснив їй, що слід жити за правилом: «роби добро, утримуйся від зла». Черниця Анна знайшла сенс життя в діяльному альтруїзмі, а герой – лицар – «солдат» Пітер, залишаючись другом родини, виступив у ролі сучасного Дон Кіхота.

Персонажам А. Мердок були властиві егоїзм, відчуженість і виключна нездатність розуміти один одного. Моральні цінності, заради яких жили та існували герої романістки, виявилися ілюзіями, грою розуму, складними сплетеннями пам'яті і життєвих ситуацій, часто непередбачуваних. Але очевидно, що світу зла міг протистояти хоча б умовний світ добра, любові, благородства й чесності. У гонитві за цим рятівним світом герої Мердок змогли розкрити своє особисте «я», як це відбулося з Чарлзом, героєм роману «Море, море» (1978). Персонажам письменниці довелося жити в світі химер і штучних

⁵⁵ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

почуттів. Вони були лише актори в грі, якою керувала сама авторка, а місце дії набувало все більш символічного і багатозначного змісту, ніби засвідчуючи безмежність прірви, бездонність буття, які так і не вдалося пізнати та відкрити.

«*Чорний принц*» – один з найвідоміших творів письменниці, який явив собою стилізацію під рукопис одного із персонажів – письменника Бредлі Пірсона. Рукопис надруковано після його смерті видавцем, другом Локсієм. Центральна тема – любов і мистецтво: їх взаємовідношення і відповідність загальним принципам життя.

Своєрідність творчої майстерності А. Мердок:

- сконцентрованість на складних і суперечливих характерах, долі персонажів;
- поділ персонажів на добрих, людських та злих, демонічних;
- негативність персонажів: егоїзм, відчуженість і виключна нездатність розуміти один одного;
- постановка філософських питань;
- дослідження моральних проблем і загальнолюдських цінностей;
- парадоксальність творів;
- увага до рис екзистенціалізму;
- набуття місцем дії символічності і багатозначності;
- тяжіння до метафоричності;
- наявність у творах емоційного запалу, глибокого психологізму, тонкої іронії.

Джон Роберт Фаулз (1926–2005)

«Стан англійської літератури ХХ ст. характеризувався протистоянням двох різних менталітетів – менталітету, створеного віковою традицією, і менталітету, що тільки формувався і виникав на основі неординарної культури ХХ ст., яка, як відомо, ґрунтувалася на поліфонії.

Викладав англійську мову та літературу у Франції, Греції, Англії й залишив педагогічну діяльність лише в 1963 році, коли успіх першого опублікованого роману «*Колекціонер*» дозволив йому цілковито віддатися творчості. Тоді Фаулзу було вже майже сорок років, він мав ґрунтовний життєвий досвід, його погляди сформувалися, а політичні симпатії визначилися. Письменник був переконаним супротивником англійських консерваторів, йому були близькі погляди лейбористів. Фаулз називав себе «соціальним демократом», прибічником «англійського соціалізму», за відродження якого він і висловлювався, маючи на увазі, що капіталізм неминуче виснажить, переживе себе, а система продуманих реформ зможе сприяти цьому процесу. Фаулз підтримував «зелених», що виступали за збереження природного довкілля. За своїми естетичними принципами він був консерватором, високо цінував реалістичне мистецтво, вважав його зв'язок із життям незнищеною вартістю, хоча у власній літературній творчості рідко дотримувався традиційних кліше, органічно поєднавши свою відданість класиці зі сміливими художніми експериментами.

Після «Колекціонера» в 60-х роках ХХ ст. побачили світ романи «*Маг*» (1965), «*Жінка французького лейтенанта*» (1969). До цього ж періоду належала і книга «*Арі стос*» (1964), у якій письменник ділився думками та міркуваннями з проблем філософії, мистецтва, етики. Це своєрідний автопортрет митця, який дозволив читачеві ознайомитися з широким колом питань, що хвилювали на той час автора.

У цій книзі прозаїк висловив думку про те, що основою творчості повинна бути чітка філософська та естетична концепція. В оновленій редакції книга «*Арістос*» була перевидана в 1980 році.

Протягом 70-х років письменник видав романи «*Вежа з чорного дерева*» (1974) та «*Деніел Мартін*» (1970), у 80-х роках побачили світ «*Мантиса*» (1983) і «*Хробак*» (1986).

Сам Фаулз одного разу зазначив, що він протягом усього життя намагався подолати власне виховання, тому що його родина жодного інтересу до літератури та культури ніколи не виявляла.

Роман «*Колекціонер*» відтворив протистояння індивіда духу соціального колективізму. В основі твору – динамічний, напружений, майже детективний сюжет.

Кількість дійових осіб у романі зменшена до мінімуму – їх тільки дві: службовець Фредерік Клегг та молода художниця Міранда Грей. Перший – особистість, яка нічим не вирізнялася з-поміж її подібних, хіба що своєю пристрасстю до колекціонування метеликів. Несподівано, як для себе, так і для оточуючих, Клегг виграв величезну суму грошей у лотерею. Та очікуване щастя йому мало принести не це, а цілковите володіння (яким би це не здавалося парадоксальним) дівчиною на ім'я Міранда Грей. Саме з цією метою Клегг купив старовинний замський будинок, усамітнився в ньому, облаштував за своїм смаком і з надзвичайною вимогливістю підвальне приміщення, в якому незабаром мала з'явитися та, чия присутність йому була так необхідна. Колекціонер-багатій викрав Міранду, ув'язнив її, зізнався в коханні, навіть запропонував одружитися, – і все це в приміщенні підвалу, яке якнайкраще підходило для демонстрацій своєї домінуючої ролі в ситуації, що склалася. Свій нагляд Клегг посилив, коли Міранда відмовилася бути йому дружиною і декілька разів намагалася втекти. Переконавшись, що усі її спроби приречені на невдачу, дівчина вирішила спробувати проаналізувати психологічні першопричини поведінки Клегга. Міранда навчила його розбиратися в живопису, музиці. Щоб дати вияв своїм емоціям та відкрити комусь свою душу, вона вела щоденникові записи. Проте непорозуміння між викрадачем та експонатом його колекції все більше зростало. Відчуженість переросла в протистояння, а останнє породило ворожнечу. У фіналі роману Міранда почала хворіти і незабаром померла. Клегг, засмучений такою втратою, готовий був накласти на себе руки, однак, знайшовши щоденник своєї обраниці, вирішив знайти нову жертву, яку очікувало набагато жорстокіше ставлення. Таким чином, оповідна фабула роману зі смертю головної героїні тільки починалася – невдалий фінал першого експонату загартував колекціонера і зробив його більш обачливим і

передбачливим. Відтепер він почав колекціонувати по- справжньому.

Історія психічно хворої людини та її жертви не була новаторським відкриттям Фаулза. Однак сучасного читача, захопленого і враженого майстерністю письменників-постмодерністів, приваблював у творі насамперед ігровий підтекст, що відчувався майже на кожній сторінці роману. Навіть назву твору можна було обіграти: колекціонер – слово англійського походження, яке мало в основі два латинські корені – «поєднувати» і «бути співучасником». Отже, потяг до колекціонування – це відповідно загальнолюдський процес, у якому всі були співучасниками.

«Жінка французького лейтенанта» (1969). За цей роман письменника було нагороджено престижною літературною премією. На думку багатьох дослідників творчості Фаулза, це найкращий твір автора, водночас експериментальний та історичний роман, який переносив читача до досконало створеного вікторіанського світу. Він не відповідав уявленням про сучасну літературу: його друк нагадував старовинні видання Томаса Гарді або Теккерея, манера написання навіювала роздуми про минуле. Однак, починаючи із середини твору, класичний роман обертався на експериментальну прозу з трьома різними закінченнями.

Виняткове місце в творчості письменника зайняв роман *«Маг»* («Волхв»). Цей твір «обрушився» на Європу в 1966 році і сповістив про народження нової літературної зірки.

Роман «Маг» («Волхв») отримав неоднозначні відгуки серед поціновувачів сучасного мистецтва слова: «справжній бенкет для поціновувачів талановитих розповідей», «великий твір мистецтва, який ще довго не відпускатиме читача після того, як буде перегорнуто останню сторінку». Роман мав еротичну чи навіть порнографічну спрямованість. Це пояснювалося, з одного боку, спробою висміяти тенденцію перевантаження літератури еротичною тематикою, а з іншого – містило іронічний погляд на тему однобічної інтелектуалізації сучасної літератури.

Особливості індивідуальної майстерності Дж. Фаулза:

- орієнтир на гуманістичні зразки класичної літератури;
- звернення до ремінісценції і традиційних сюжетів;
- інтерпретація інтертекстуальних міфів;
- відмова автора від оцінки подій, надання читачеві можливості самому зробити висновок;
- зіткнення у творах різних культурних епох, різноманітних способів світобачення;
- своєрідність відображення складності людського характеру і долі, коли неможливо дати об'єктивну оцінку поведінки персонажів;
- гра з читачем з метою ускладнення розуміння сюжету твору і його філософського підґрунтя»⁵⁶.

⁵⁶ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

Гарольд Пінтер (нар. 1930 р.)

«Г. Пінтер – драматург, поет, актор, кіносценарист, кінокритик, театральний режисер, політичний активіст та памфлетист, він активно заявив про себе, починаючи з 1957 року як в Англії, так і в Європі.

Театральні критики поділили його творчість на три великі періоди:

- ранній (60-ті роки) – критичний та саркастичний;
- середній (70-ті роки) – ліричний;
- останній (90-ті роки) – політизований.

Остання п'єса кінокритика – «Спогад про минуле» була написана в 2000 році. Вистава за цим твором поставлена в лондонському Національному театрі⁵⁷.

2. Дослідження американського життя в різних хронологічних зрізах (за творами Г. Міллера, Р. П. Уоррена, І. Шоу, Дж. Апдайка, К. Воннегута, Дж. Хеллера, Р. Баха, С. Браун, Д. Стіл)

Генрі Валентайн Міллер (1891—1980)

Самодур, сатир, деспот, егоїст, пророк-самозванець, бунтівник суспільного спокою і геніальний письменник, мудрець і провидець.

Американський прозаїк, можливо, справив чи не наймогутніший вплив на сучасну літературу, проте офіційні критики з безглуздою впертістю й послідовністю довгий час нехтували його доробком. Це пояснювалося тим, що він став репрезентувати бурхливо проголошену «сексуальну свободу» останніх кількох десятиріч. Міллер – перший письменник, що спромігся писати про секс так природно й розлого, як романисти звичайно писали «про заставлені стравами столи або битви». За це його вперто не розуміли. Безперечно, він – один із найвидатніших американських письменників, творчість якого заслужила на увагу дослідників літератури та широкого читацького загалу.

«У мене ні роботи, ні заощаджень, ні надій. Я – найщасливіша людина у світі». Генрі Валентайн Міллер прожив довге життя.

Романи Генрі Міллера і справді вирізнялися повною сексуальною розкутістю, втім, до неї лише не зводилися. «Чорна весна» (книга Анаїс Нін), яка спочатку мала назву «Бог», – авторські спогади про дитинство та юнацькі роки; «Тропік Козерога» (книга Джун) – про ранню нью-йоркську фазу життя. У «Тропіку Рака» йшлося про паризькі роки. Цей роман визнали автобіографічним, хоча в ньому більше вигадки, ніж реальності. Автор представив себе людиною без суворої моралі, з вільним серцем, їдким розумом і винятковим почуттям гумору. «Міллерові досягнення дивовижні: він напрочуд кумедний, не перетворюючи секс на комедію,... його слово – надзвичайно точне і поетичне, у його творах немає самовдоволеності», – писав свого часу дослідник Карл Шапіро. Головний герой роману, як і сам письменник, бачив у сексі єдиний зв'язок між людьми. Однак не лише масштабність еротичних сцен привернула

⁵⁷ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

увагу читача до твору Міллера. Романісту вдалося передати захоплюючу і неповторну атмосферу передвоєнного Парижа, відтворити сам дух часу.

Проза письменника – це потік екстатичної свідомості, призначення якої – відчувати та передати ритм життя. І тому не випадково Міллер звернувся до тіла – акумулятора життєвої енергії і джерела творчого напруження. Його цікавило все, що було пов'язане з найбільш сакральними пластами свідомості та людського буття.

Довготривалий життєвий і творчий шлях письменника засвідчив, що він – невиправний бунтівник будь у чому. Його бунт – це не тільки виклик морально-етичним нормам та заборонам, а й захист абсолютної свободи особистості від суспільства. Критики завжди зараховували Міллера до кініків. Загальновідомо, що кінізм – це форма світогляду, для якої характерні заперечення, цілковите невизнання законів, норм, стереотипів, моралі, ідеології. Кінік не просто заперечував, він епатував сучасне йому суспільство своєю поведінкою та висловлюваннями. Етика кініків була насамперед негативною, такою, що перекреслювала загальноприйняті цінності і вимагала «відчуження від зла», тобто поривала зі всіма моральними нормами, які освячували соціальне зло.

Статі – це два ворожі табори, розуміння між якими неможливе, бо чоловік – особа інтелектуальна і сексуальна, а жінка – суто сексуальна, примітивна біологічна істота. На думку Генрі Міллера, лише чоловік був здатен розвивати культуру та розум.

Усіх жінок письменник поділяв на дві групи: «брудні» – ті, що поступилися своєю честю перед чоловічою сексуальністю, «чисті» – ті, що заперечували секс. Деякі з цих «чистих» жінок були просто чудовими (матері, кохані юнацьких літ тощо), проте решта – лише лицемірки, яких треба покарати і виставити на осуд. Долучаючись до сексуальності, жінка, на думку письменника, принижувала себе, а тому заслуговувала, щоб її паплюжили.

Ідеальна жінка для Міллера – повія, сексуальність якої регульована грошовими відносинами. Обернути жінку на товар, на думку романіста, – це не тільки приємна зручність для чоловіка (адже легше платити, ніж переконувати), а й досконала форма жіночого існування. Повія могла допомогти чоловікові «без зусиль пройтися тим струмом, що знову дає відчувати землю під ногами». У неї завжди було правильне мислення: вона неосвічена й порочна, але вкладала в роботу все своє серце і душу. «Вона наскрізь і геть в усьому повія – і в цьому її чеснота».

У більшості своїх романів Генрі Міллер висловив певні думки, здавна властиві чоловічій культурі: прагнення цілковито знеособити жінку, обернувши її на товар, на річ, перетворити жіночу сексуальність на здобич, яку можна дешево експлуатувати, втілити дитячі фантазії про чоловічу владу, не обмежену реаліями людського суспільства та складністю взаємин з іншими людьми.

Особливості творчої майстерності Г. Міллера:

- твір – бунт проти шляхетності;
- ідентифікація героя з особою автора;

- поєднання відвертості, грубості та крайньої правдивості любовних сцен з поезією;
- психологізм і лаконічна виразність описів;
- еротизм книг, шокуюча точність у відтворенні інтимних сцен;
- використання ненормативної лексики;
- секс – не мета, а засіб викриття, навіть епатажу»⁵⁸.

Роберт Пенн Уоррен (1905—1989)

Останній представник славетного покоління американських письменників, яке дало світу імена Фолкнера і Хемінгуея, Фіцджеральда і Стейнбека, класик американської літератури ХХ ст., автор наукових праць, літературний критик і теоретик, поет, лауреат кількох премій.

«Все королівське військо» (1946) – один із показових творів письменника. Роману присуджено Пулітцєрську премію 1947 року.

Твір написано після закінчення Другої світової війни. Його назва запозичена з англійського дитячого віршика, наведеного у відомій казці Л. Керролла «Аліса в Задзеркаллі» про Товстуна-Коротуна, який звалився зі стіни і розбився на шматки так, що «все королівське військо» не могло зібрати, стулити до купи тих шматків.

За жанром – політичний роман, у ньому розповідалося не лише про теперішній час, а й про минулий.

Прототипом Віллі Старка став реальний губернатор Луїзіани, а згодом – сенатор у Вашингтоні Х'ю Лонг, методи правління якого спостерігав Р. П. Уоррен під час викладацької роботи в Новому Орлеані. Проте автор повністю не прив'язувався до його біографії.

Провідна тема роману – відповідальність людини перед історією за свої дії та вчинки.

Новаторство Р. П. Уоррена:

- відзначався філософічністю;
- був схильний до яскравої метафоричності;
- намагався збагнути закономірності історичного процесу і його впливу на людей;
- ставив важливі політичні, економічні й моральні проблеми;
- зображував героїв багатогранними, показуючи їх як у сфері громадської діяльності, так і в особистому житті»⁵⁹.

Курт Воннегут (1922–2007)

Курт Воннегут – майстер сатиричної прози. Його творчість набула особливої популярності в 60-х роках ХХ ст. На той момент він не був

⁵⁸ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

⁵⁹ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

письменником- початківцем, його романи та оповідання з'являлися протягом десятка років, однак критика залишала їх поза увагою, відносячи її до легковажного науково- фантастичного жанру. Помітили Воннегута після опублікування «Колиски для кішки» (1962), а слава прийшла до нього завдяки роману «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей».

Творчість К. Воннегута викликала прискіпливу зацікавленість як широкого читацького загалу, так і серйозної, академічної критики. Не вщухали суперечки щодо того, до якого жанру чи виду літератури слід її зарахувати: до наукової фантастики, «чорного гумору», неоавангардизму чи сатири. Сам письменник стверджував, що його книги вирости з традицій Аристофана, Ф. Рабле, Дж. Свіфта й інших майстрів сатири. За пафосом своєї творчості К. Воннегут був близький до тих письменників США, які прийшли у літературу після Другої світової війни і котрі гостро відчували самотність, внутрішній трагізм існування зовнішньо благополучної людини в технократичному суспільстві.

Особливості творчості К. Воннегута:

- химерна манера письма;
- стиль – «телеграфно-шизофренічний», сюрреалістичний;
- поєднання гострої сюжетності із фантастикою, гротеском;
- співіснування необмеженої уяви зі злюю іронією та відвертою сатирою.

Джозеф Хеллер (1923–1999)

«Джозеф Хеллер – американський письменник- абсурдист.

Перші оповідання Хеллера побачили світ у періодичних виданнях «Атлантик манслі» та «Есквайрі» ще протягом студентських років письменника.

Сучасному читачеві Хеллер був найбільше відомий своїм антивоєнним романом з елементами літератури абсурду «Пункт-22». Загалом цей американський письменник був автором таких відомих творів: «Щось трапилось» (1974), «Чисте золото» (1979), «Одному Богу відомо» (1984), «Увіковічити це все» (1988), «Це не жарт» (1986), «Портрет художника в старості» (2000 – виданий після смерті автора). Усі зазначені твори були досить тематично різноманітними:

«*Щось трапилось*» – роман, побудований у формі внутрішнього монологу успішного бізнесмена про його особисте та ділове життя;

«*Чисте золото*» – оповідь про професора-єврея, який не зміг стриматися перед спокусою досягти успіху в матеріальному, літературному та особистому плані;

«*Одному Богу відомо*» – оповідь на основі біблійного сюжету про царя Давида;

«*Це не жарт*» – розповідь про боротьбу самого письменника зі страшною хворобою, наслідком якої міг бути параліч;

«*Час від часу*» (1998) – автобіографічна книга, в якій письменник повертався в роки і місяця свого дитинства.

«*Портрет художника в старості*» – розповідь про популярного письменника, який перебував у пошуках натхнення для свого майбутнього

роману.

Джозеф Хеллер, так само як і Курт Воннегут, пройшов війну майже хлопчиськом. Його перший роман «Пункт – 22» (1962) – роман про війну, але одночасно й роман-метафора (за словами автора) «про Америку 50-х, 60-х і 70-х ..., про те, як ми живемо сьогодні». Сучасники віднесли цей роман до класики американської «чорної комедії».

«Пункт-22» (1962) – перший роман письменника про війну.

Особливості творчості Дж. Хеллера:

- наявність промовистих аналогій реальної дійсності;
- стиль письма настільки заплутаний, що це ускладнювало процес усвідомлення творів;
- герої творів – унікальні особистості, однак із відчутним нахилом до розумової обмеженості;
- зміст більшості романів тяжів до літератури розважального типу, а композиція змушувала напружувати розумові здібності;
- використання прийомів «чорного» гумору;
- порушення хронологічної послідовності у викладі подій.

Джон Апдайк (нар. 1932 р.)

Дж. Апдайк належав до того повоєнного покоління письменників США, яке прийшло в літературу з університетськими дипломами і ґрунтовною гуманітарно-філологічною підготовкою, чим різнилося від знаменитих старших колег (Е. Хемінгуея, У. Фолкнера, Д. Стейнбека, Р. Райта та ін.), можливо, не настільки ерудованих, але з багатшим життєвим досвідом. Англійському романісту властива була висока літературна техніка, стильове багатство, пильна увага до психології героїв творів, зображення життя інтелігенції. Дебютував він нарисами, віршами, фельєтонами в журналі «Нью-Йоркер» (1955–1957) і поетичною збіркою «Дерев'яна курка». Як прозаїк привернув до себе увагу романом «Ярмарок у притулку» (1990, дія в якому відбувалася в притулку для людей похилого віку. Його мешканці бунтували проти свого директора, заклопотаного соціальними дослідженнями.

«*Біжи, Кролику*» (1960). Цим романом письменник заявив про себе як оригінальний майстер. Головний герой твору – «пересічний» американець, 26-річний Гаррі Енгстром на прізвисько Кролик, – дещо інфантильний, позбавлений внутрішнього стрижня, в минулому талановитий баскетболіст, а нині зайнятий малопочесною діяльністю – рекламою кухонних речей. Він мав родину: трирічного сина і дружину Дженіс, яка очікувала народження ще однієї дитини. Герой був підсвідомо незадоволений своїм побутом, тому інколи втікав, залишаючи сім'ю. Він мав коханку Рут, яка теж мала народити дитину від нього. Під час чергової «втечі» Кролика його новонароджена дівчинка загинула, захлинувшись у ванні з вина Дженіс, яка захопилася до спиртного. У фіналі «бунт» героя закінчився поверненням його в сімейне лоно.

«*Кентавр*» (1963) – найвідоміший роман Дж. Апдайка, удостоєний Національної книжкової премії.

Апдайк – художник плідний і нерівний. Інколи він віддавав данину шаблонам «масової» белетристики, мусуючи мотиви сексу (роман «Місяць відпустки», 1975). Значно цнотливіше розкривалася інтимна тема в романі «Давай одружимося» (1976)

Особливості творчого методу Д. Апдайка:

- багатство стилю;
- увага до психології героїв творів;
- об'єкт зображення – життя інтелігенції, добре знайомого йому «середнього класу»;
- протест проти системи цінностей, яка сформувалась у суспільстві 60-х років ХХ ст.;
- вірність реалістичній манері оповіді, незважаючи на бурхливий розвиток постмодерністських ідей;
- висвітлення одвічної проблеми взаємовідносин представників декількох поколінь;
- герої – «маленькі» люди;
- простір романів – повсякденне життя, відмежоване від несамовитого столичного ритму»⁶⁰.

Річард Девід Бах (нар.1936 р.)

Американський письменник сучасності, автор творів «Міст через вічність», «Чужий на Землі. Біплан», «Втеча від небезпеки», «Ніщо не випадкове», «За межами розуму», «Єдина» тощо.

Розповіді і нариси письменника – дорогоцінний матеріал простого розуміння і елементарної любові, на якій ґрунтувалася піраміда його творчості, яка вершиною своєю піднялася в обитель найвищого розуміння Істини – сутності і серцевини буття Всесвіту. Книги Річарда Баха – провідний шлях у світ пізнання себе і своїх можливостей.

Ідеї, які захоплювали письменника, виявилися важливими для багатьох читачів.

«Чайка Джонатан Лівінгстон» (1970) – одна з головних книг ХХ ст. Це стисла і мудра притча про велику мрію, яка живе в душі кожної людини, – мрію про політ, про покликання, мрію про безмежну досконалість.

За жанром – це алегорично-філософська повість про призначення людського життя. Річард Бах задумав написати про птаха, який мріяв пройти крізь стіну обмежень і заборон, виявивши наполегливість у подоланні своїх обмежених можливостей, упевненість у необхідності боротьби за досягнення своєї мети.

Автор підвів читача до висновку:

- ненависть і злоба не можуть бути тим, що потрібно любити;
- треба переймати в інших те краще, що вони мали;

⁶⁰ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

– необхідно скористатися розумінням, вийти на небувалі площини самоусвідомлення та самотворення, щоб зрозуміти головне.

Мораль притчі: місія кожного полягає в тому, щоб стати більш досконалим, люблячим, таким, яким тільки кожен спроможний бути. На цій дорозі нікому не гарантована втрата старих друзів (навіть родини), однак не треба перейматися цим, за певний час з'являться нові. Необхідно кожному пам'ятати і не забувати про те, що в усіх випробуваннях їх буде підтримувати безмежна сила світла.

Особливості художнього методу Річарда Баха:

- максимум правдивості;
- використання ритму;
- пауза у визначених місцях тексту;
- спектр вузької уваги до події;
- опис техніки і майстерності польоту;
- використання цитат із попередніх творів;
- філософічність і афористичність.

Даніела Стіл (нар. 1947 р.)

Найпопулярніша американська письменниця ХХ ст., значну кількість романів якої занесено до списку бестселерів. Її книги перекладені 35-ма мовами світу. За її творами поставлено 21 фільм, зокрема: «Спогади», «Зоя», «Коштовності» та ін. Критики писали, що від її романів неможливо відірватися.

Стіл прожила таке саме романтичне й драматичне життя, як і герої багатьох її романів. Вона п'ять разів виходила заміж, сама виховала і поставила на ноги дев'ятеро дітей. Багато чого довелося спізнати їй у житті: вона мужньо вистояла перед тяжкими хворобами – раком і поліомієлітом, поховала 19-річного сина Ніка Траїна, який закінчив життя самогубством. Саме йому Д. Стіл присвятила одну із своїх книг – роман «Його Яскравий Світ». Її перу належали також і твори для дітей: «Макс і Марта», «Фрейді». Зараз письменниця веде тихе приватне життя у Вашингтоні у своєму великому будинку із 55 кімнат.

1989 році прізвище Д. Стіл було внесене до Книги рекордів Гіннеса за перебування її книг у списку бестселерів протягом 381 – 390 тижнів.

Стіл обиралася головою Національної Американської Асоціації Бібліотек, декілька разів призначалася доповідачем Національного комітету Американської Гуманної Асоціації з питань дитячого насильства.

«Щастя». У центрі роману описано подружнє життя бізнесмена рекламної фірми Олівера Ватсона. Він був одружений 18 років із Сарою. У них підросло троє дітей: двоє синів і одна донька. Материнство не стало покликанням дружини. Кожного разу Сара вирішувала позбутися дитини, але Оліверу вдавалося утримувати її від такого вчинку. Він завжди хотів мати чотирьох дітей, навіть, якщо це становило б суттєву загрозу для сімейного бюджету. Після народження дітей Сара зробила стерилізацію. Вона була дуже залежна від чоловіка, який брав на себе вирішення майже всіх дрібних проблем. Проте такий маленький світ був затісним для неї, вона мріяла бути

письменницею. Її непокоїло те, що їй було вже 40 років, а вона так і не написала нічого вартого уваги.

Героїня вирішила поїхати до Гарварду і вступити до аспірантури. До цього моменту Олівер мав усе, дякував долі за улюблену роботу, за дружину, яку обожнював, за дітей, від яких втрачав розум. Тому від'їзд дружини засмутив його, докорінно змінив усе їхнє родинне життя. По-перше, він після розлучення залишився на руках з трьома дітьми, а по-друге, більше не був схильний довіряти жінкам. Занурившись у родинні проблеми, Олівер не сподівався ще раз пізнати кохання. Однак доля послала йому зовсім неочікувану зустріч із вродливою акторкою Шарлоттою Семпсон, з якою герой захотів провести решту свого життя. Вона була вдова, їй було 34 роки, а Оліверу на той час виповнилося 42. Здавалося, що вже занадто пізно розпочинати все спочатку. Проте ніщо не змогло завадити їхньому щастю. Незважаючи на отримане запрошення працювати в Нью-Йорку, заради кохання і родинного щастя Шарлотта відмовлялася від будь-яких спокусливих пропозицій. Вона зробила свій вибір на користь Олівера та його дітей.

У романі Шарлотта протиставлена Сарі, яка покинула своїх дітей, чоловіка заради роботи і можливості робити те, що їй було до вподоби.

Для письменниці ідеалом була жінка розумна, добра, здатна оточити турботою, затишком чоловіка, народити йому дітей.

Майстерність Данієли Стіл:

- повторення однієї й тієї самої думки декілька разів;
- здатність чоловіка на глибоке почуття й страждання;
- зображення героїв – романтиків, ідеалізація родинних стосунків;
- надання жінці можливості вибирати між родинним життям і кар'єрою;
- активність жінки в досягненні своєї мети;
- змалювання жінок холодними, незалежними, розумними;
- життя родини – центральна тема творів.

Питання для самоконтролю:

1. Хто є представником старшого покоління англійської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття?
2. Які особливості стилю Г. Гріна?
3. Як спосіб життя А. Мердок вплинув на її стиль і тематику творів?
4. Чим характеризувався стан англійської літератури ХХ ст.?
5. Які особливості індивідуальної майстерності Дж. Фаулза?
6. Які періоди творчості Г. Пінтера виокремили театральні критики?
7. Кого з англійських письменників називали «Самодур, сатир, деспот, егоїст, пророк-самозванець, бунтівник суспільного спокою і геніальний письменник, мудрець і провидець»?
8. Які особливості творчої майстерності Г. Міллера?
9. У чому полягає новаторство Р. П. Уоррена?
10. Які особливості творчості К. Воннегута?
11. Які особливості творчості Дж. Хеллера?

12. Які особливості творчого методу Д. Апдайка?
13. Які особливості художнього методу Річарда Баха?
14. Романи якої письменниці занесено до списку бестселерів і перекладеної 35-ма мовами світу?
15. У чому майстерність Данієли Стіл?

Лекція 10. Основні тенденції розвитку слов'янських літературах кінця ХХ – початку ХХІ століття.

ПЛАН

1. Загальна характеристика постмодернізму польської літератури ХХ – початку ХХІ століття
2. Постмодернізм сербської літератури. Творчість Милорада Павича.
3. М. Кундера – останній реаліст великих ідей ХХ ст. та щирий мораліст.

Література: 2, 11, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 29,35

Поняття і терміни: *літературний універсум, «bruLion», «покоління Х», метапроза, алюзивність, ремінісцентність, колажність, віртуальність художнього образу.*

1. Загальна характеристика постмодернізму польської літератури ХХ – початку ХХІ століття

«У Польщі термін «постмодернізм» знаний лише серед вузької групи фахівців, тобто фактично він не існує як тривалий предмет дискусії чи університетських курсів, а отже – загального гуманітарного знання

Основна причина такої ситуації здається очевидною. Радикальна відмінність значення терміна «модернізм» у польській і західній науці про літературу роблять прикладання «постмодернізму» до польської до-слідницької традиції майже неможливим. У Польщі й у цілій Центральній Європі «модернізм» приблизно означає літературу періоду Молодої Польщі (1890-1918), натомість в Америці й у Західній Європі він більш-менш відповідає нашому розумінню авангарду (модерності) в мистецтві. Однак, з іншого боку, опис «постмодернізму» як всезагального явища спричинився до того, що його рис дошуковуються вже в усіх національних літературах – і в польській теж. «Постмодернізм» став, отже, свого роду пілосмоком, який тягне до мішка все, що тільки можна. А можливості «постмодернізму», здається, необмежені»⁶¹

«Польська постмодерна література, хоча й зіставна за часом виникнення з російською (1960-70-і роки), за вираженням у ній світоглядом є дещо іншою. Відносно «ранній», як на постсоціалістичні терени, польський постмодерн

⁶¹ Болецький Владзімеж Лови на постмодерністів. «Критика», 2001. V, Число 7–8 (45–46) (с. 8–13) URL: <https://krytyka.com/ua/articles/lovy-na-postmodernistiv>

завдячує своїм виникненням, вірогідно, знову-таки маргінальному становищу польського суспільства, спровокованому геополітичною ситуацією.

Інша, не менш вагома, хоч і похідна від першої, причина раннього виникнення польського постмодернізму – те, що митці Польщі не зазнали (передусім, на відміну від українських) нищівного асиміляторського тиску з боку радянської імперії. Десь від 1956 року польська культура (попри відчутний гніт) мала змогу розвиватися вільно (тобто поза соцреалізмом).

Постмодернізм у польській літературі – явище, що має два основних літературних джерела. Одне з них – «автохтонний» національний модернізм (як материковий, так само й емігрантський), традиції якого в польському літературному універсумі були досить відчутні й у часи соціалістичної ПНР.

Польський постмодернізм кінця 60-70-х років – епоха літературного переосмислення модерну, що виявила себе, зокрема в прозі, через гру естетичними формами, пародіювання модерністських стилів, доведення авангардної поетики до гіпертрофованих форм. Саме такими є основні характеристики творчості Л. Бучковського та А. Кусьневіча, які «показують світ уламковий, фрагментарний, пародійно-гротескний... Мов у розбитому дзеркалі, видно у Бучковського багатомірність і різномірність площин, що накладаються, схрещуються, переломлюються, а окремі їх фрагменти ведуть між собою тільки їм самим до кінця відому гру. У Кусьневіча світ зазнає метаморфози, гіпертрофії, гротескних змін...». Інший варіант польської постмодерни 60-70-х років у прозі – оповідання С. Мрожека, які можна окреслити означенням «абсурдистські» (збірки оповідань «Дош» – 1962, «Два листи» – 1974 та ін.). Їх тема – абсурдність світу, що виявляється в гротесковості ситуацій, в які потрапляють персонажі, у нелогічності, невмотивованості їхніх дій. Автор підкреслює детермінованість, вжитість героїв у абсурдний світ безмежно довгого падіння в безодню (оповідання «Той, що падає»), чи зображає битву з невидимим/неіснуючим ворогом (оповідання «Як я боровся») у світі, який спонукає до вбивства, не залишаючи людині права вибору своєї долі (оповідання «Останнє слово»).

На межі 70-80-х років основне русло постмодерністської прози заглибилось у поетику есеїзації, пародії та пастишу, інтертекстуальності та стилізації. Більшість прозаїків Варшавської школи, чільним представником якої був Генрик Береза, – Даріуш Бітнер, Гжегош Мушав, Марек Слик та ін. – есенціювали формальні пошуки своїх попередників, переосмислюючи їх здобутки. Творчість цих письменників була помітно герметична, адже вказаний період у суспільно-культурному житті Польщі був досить несприятливий щодо нової прози. Саме тому в польській критиці письменників, що працювали на межі 70-80-х років, об'єднано загальним визначенням «затоптане покоління».

Середина 80-х років у Польщі характеризується повним затишшям у розвитку постмодерної літератури. Це пов'язано з «посиленням антисоціалістичних настроїв у різних ідеологічних варіантах...», переважно національному та релігійному. Активізація зв'язків з Костьолом, опір русифікації польської культури та захист національної тожсамості – ідеї, що полонили польське суспільство і, звичайно, загальмували поступ

постмодернізму, аїдеологічного за своєю суттю, відкритого до поєднання різних ідей та ідеологій.

Проте вже на кінець 80-х років в умовах нової соціально-політичної ситуації (у 1989 році відбулася зміна системи влади в Польщі) література постмодернізму почала бурхливо розвиватися, причому значно розширюючи форми свого вираження. Цьому сприяли, по-перше, великий потік постмодерної літератури, що ринув із Західної Європи (зокрема, як наголошує О. Веретюк, її англо-сакський варіант [28]), по-друге, відносна деактуалізація «літератури моральних авторитетів», що базувалася на «етиці опору». Останнє було спровоковане, за словами Б.Бакули, критичними (щодо тенденції саморедукції літератури опору в бік бажаних тем, гасел, стилів) голосами та позицією молодих літераторів, одночасно протиставлених і канону опозиційності, і канону соціалістичному [8, 4]. Найбільш епатажний варіант польського постмодернізму – творчість молодих письменників, об'єднаних співпрацею в літературному журналі «*bruLion*». Еротична свобода, цинічність у ставленні до будь-яких канонів, прагматизм – так характеризує творчість представників «*bruLion*» (або «покоління Х», як їх подеколи називають, вказуючи на зв'язок з подібним явищем в американській літературі) поміркована польська критика.

Польська література, всотуючи постмодерні тенденції, продукує самобутній національний варіант постмодернізму, відмінний від інших національних постмодернізмів. Про це свідчить виникнення такого суто польського феномену, як «проза малих вітчизн». «Знищення центру», за словами Є.Яжембського, є руйнуванням неоднорідності та ієрархізованості великих міст, втратою ними специфічних рис і функцій центру, що спричиняє дезорієнтацію їх мешканців, почуття загубленості й нереальності.

Вже у малій прозі М. Гласка виникає образ окраїнної Варшави – брудної та зруйнованої, населеної цинічними, агресивними мешканцями, деградованими, знищеними життям. Тема, розпочата прозою М. Гласка, виникала відтоді у творах багатьох польських письменників: М. Новаковського, Л. Тирманда, Є. Анжеєвського, Т. Конвіцького та ін.

Від 90-х років проза малих вітчизн розширює свою географію. Це пов'язано з приходом у польську літературу покоління молодих літераторів, яких не влаштовує досвід визнаних культурних центрів і які шукають його «у просторі локальної історії та переживань, котрі піддавалися своєрідній міфологізації».

Інший варіант польської постмодерної літератури 90-х років – метапроза, будівельним матеріалом для якої слугують освоєні національною та світовою літературою жанрові, сюжетні, образотворчі традиції, що постійно апелюють до опрацьованих літературою, музикою, малярством мотивів і тем, komponуючи, перепрочитуючи їх. Сюди віднесемо творчість Є. Пільха, О. Токарчук, М. Гретковської.

Постмодерна метапроза в польській літературі – явище не питоме, а запозичене із західноєвропейського постмодернізму в його філософсько-естетичному варіанті. Тому основними концептами творення такої прози стають конституйовані постмодерном нереалістичність, гротескність, переосмислення

сюжетних традиційних схем, реконструювання стереотипних міфів, алюзивність, ремінісцентність, колажність, віртуальність художнього образу⁶²

Яцек Денель

«Пише детективи, романізовані історичні біографії, детально вивчає історичний контекст. «Ляля» (2006 р., укр. пер. 2016 р.) – це історія бабусі героя у докладному контексті епохи. «Матінка Мокрина» – роман про Мокрину Мечиславську, яка вдавала із себе велику мученицю, яку катували росіяни через її відмову перейти з греко-католицької віри у православ'я, але виявилась ошуканкою. «Сатурн» (2011 р., укр. пер. 2015 р.) – романізована біографія Ф. Гойї.

Ігнацій Карпович

Використовує різножанрові та різностильові підходи. Роман «Не ало» (2006 р.) – це гротескний стьоб, гра з мовою, «Нова квітка імператора» (2007 р.) – квазірепортаж про Ефіопію, у романі «Жест» (2008 р.) критика вбачає скочування до поп-літератури, «Сонька» (2014 р.) – роман про польсько-білоруське пограниччя, герой якого, драматург, зустрічається із Сонькою, для якої всі події закінчилися Другою світовою війною. Автор балансує між поп-культурою і високою літературою.

Дорота Масловська

У 2002 році написала роман, який став бестселером, про польських гопників мовою польських гопників «Війна польсько-руська під біло-червоним прапором». «Руські» у сприйнятті гопників – це всі люди зі Сходу, гопник боїться, що руські прийдуть слідом за цигарками й горілкою і завоюють Варшаву. У романі викриваються страхи великого прошарку польського суспільства. Роман «Павич королеви» (2005 р.) написаний у хіп-хоповому стилі.

Кшиштоф Варга

Живе у Варшаві та пише про це місто, самотність його мешканців. Головні теми його дебютного роману «Хлопці не плачуть» (1996 р.) – це «бухло, сигарети та тьолки» (цитата з польської рецензії). «Текіла» (2001 р.) – монолог плакувальника, який несе труну з тілом барабанщика, роман про рок-сцену. «Кароліна» (2002 р.) – історія про пошуки жінки-фантома, «Надгробок з ластрико» (2007 р.) – фантастичний роман, герой якого розповідає про самотність своїх дідусів і бабусь, «Тирса» (2012 р.) – історія п'ятдесятирічного комівояжера-маньяка, який подорожує Польщею й описує мешканців країни»⁶³

2. Постмодернізм сербської літератури. Творчість Милорада Павича.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття на небосхилі сербської літератури з'явилося чимало знакових імен, що гідно її репрезентують; серед них імена таких уже знаних письменників, як Светіслав Басара, Александр Гаталіца, Горан Петрович, Драган Великіч, Владіслав Баяц, а також письменники, які

⁶² Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філол. наук / Л.В. Б. Лавринович. Тернопіль, 2002. 175 с.

⁶³ Сучасна польська література: найважливіші імена URL: <https://archive.chytomo.com/uncategorized/suchasna-polska-literatura-najvazhlivishi-imena>

належать до молодшої генерації – Срджан Срдич, Владімір Арсенієвич, Срджан Валяревич та низка інших, не менш відомих авторів. Як слушно зауважила Вероніка Ярмач в інтернет-виданні «ЛітАкцент», «парадоксально, але факт: невеликий сербський народ є унікальним у тому сенсі, скільки видатних особистостей, зокрема письменників, він подарував світові. Це пов'язано і з його незвичайною, часто драматичною історичною долею, і з бажанням зберегти свою ідентичність в епоху глобалізації. Таке прагнення є особливо актуальним в умовах тиску глобальних мов на національні мови слов'ян».

Коли ми говоримо про сербську літературу межі ХХ–ХХІ століть, ми наголошуємо на глобальній політичній та екзистенційній кризі, що спричинила глибоке розчарування цілого покоління 30-літніх, яке в середині 90-х років ХХ століття в розпал розпаду Югославії опинилося над прірвою, на межі свого існування. Докорінна зміна багаторічного укладу союзної Югославії спричинила потужну світоглядну кризу, яка не могла не лишити свій слід у літературному процесі.

Серед усього розмаїття талановитих сербських письменників, що рефлексували над екзистенційними питаннями після 5 жовтня 2000 року (падіння режиму Мілошевича), нас передусім цікавить постать поета та прозаїка Звонка Карановича, романна творчість якого і є предметом нашої розвідки. В інтерв'ю сербському виданню «Večernje novosti» в 2012 році Звонко Каранович критично зауважив: «Ми наражаємося на небезпеку втрати культурної ідентичності. Без неї ми перетворимося на масу анонімних користувачів матеріальних благ найрозвинутіших світових економік, а відтак – сучасними рабами»⁶⁴

«Милорада Павича (1929–2009), якого, на переконання О. Геніса, «справедливо вважають першим письменником третього тисячоліття». Він зростав у родині, члени якої вже з другої половини ХVІІІ століття відомі як поети та письменники. Цей знаний у світі прозаїк, драматург, літературознавець, перекладач, автор праць з історії сербської літератури ХVІІ – ХVІІІ століть, доктор філологічних наук викладав в університетах Франції, Австрії, він був професором Белградського університету, членом Сербської академії наук і мистецтв.

Писати, за власним зізнанням, М. Павич почав рано, в дитинстві. Вже під час навчання в університеті він зрозумів, що не вміє «писати так, як треба», адже його естетична концепція була своєрідною. Склалася вона, як засвідчують інтерв'ю, оповідання і романи Павича, під впливом сербського фольклору, творів богословів візантійського та російського бароко. Це перш за все «тексти... Венцеловича, Іоанна Златоуста, Григорія Богослова тощо».

У інтерв'ю 2002 року М. Павич зауважив: «Я завжди прагнув перетворити літературу, неповернуте мистецтво на повернуте. Саме тому мої книжки не мають ані початку, ані кінця у класичному розумінні цього слова» [5, 254]. Він задоволений тим, що його романи знайшли своє тіло, свою форму саме в

⁶⁴ Антонова О. Картини новітньої сербської ідентичності Звонка Карановича у трилогії «Щоденник дезертира» URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15368/1/3.pdf>

комп'ютері, хоча «Хазарський словник» писався до «комп'ютерної ери»: «Гіперлітература зробила їх активними, вона показала нам, що романи можуть розвиватись у кількох напрямках, як людське сприйняття» [5, 255]. М. Павич – автор поетичних збірок, збірки оповідань «Залізна завіса» (1973), романів «Хазарський словник» (жіноча і чоловіча версії) (1990), «Пейзаж, намальований чаєм» (1991), «Внутрішній бік вітру» (1997), «Остання любов у Константинополі» (1997), «Зоряна мантия» (2002), «Унікат» (2004), «Паперовий театр» (2008), «Мушка» (2009).

Твори М. Павича вражають своєю формою, і тут справа не в епатажі. На думку письменника, «будь-який матеріал і будь-яка тема вимагає своєї, особливої та специфічної форми» [9, 242]. Крім того, в інтерв'ю американському журналу «Огляд новітньої літератури» він зауважив, що «сьогодні настала криза не літератури, а читання як такого. Звичайний роман перестав працювати, тому що він не залишає читачеві свободи, примушує читати себе з початку і до кінця» [Цит. за: 16, 167-168]. Саме тому в побудові своїх романів письменник використовує «нестандартні» формальні структури.

Так, роман «*Хазарський словник*» – це дійсно словник, у якому є весь необхідний словниковий апарат: попередні зауваження щодо другого, реконструйованого і доповненого видання, суто словникова частина, висновки, перелік словникових частин. У той самий час це дійсно роман, у якому в контексті так званої «хазарської полеміки» зображена історія хазарів та історія багатьох героїв (хазарської принцеси Атех, Аврама Бранковича, Кирила, Севаста Нікона, Якіра ібн Акшані та ін.) – представників різних країн і епох. Тут, як і в інших своїх творах, М. Павич тяжіє до фантастики, яка «типологічно пов'язана».

Твори М. Павича пов'язані між собою сюжетно і героями. Його дружина, відома сербська письменниця Я. Михайлович, охарактеризувала це явище як «архіпелаг Павич», а сам автор наголосив, що він створює не одну велику книгу, а бібліотеку. Так, із «Хазарського словника» «витікає» сюжет роману для любителів кросвордів «Пейзаж, намальований чаєм», у якому автор називає себе укладачем «цього Пам'ятного Альбому, або цього кросворду голосів» і zarazом пояснює, «як вирішувати цю книгу по вертикалі та по горизонталі». Існує шість шляхів її вирішення, наприклад: якщо слідкувати за цифрою один, то можна дізнатися про долю головного героя – архітектора Разіна (він же – Атанас Свілар); ідучи за цифрою чотири, визначимо події життя головної героїні Вітачі Мілут; під цифрою п'ять побудовано любовну лінію роману тощо.

«*Внутрішній бік вітру*» – роман-клепсидра, який треба читати півтора рази та кінець якого знаходиться посередині твору. Письменник знову звертається до зображення існування людини в часі. Герої твору – закохані з грецької легенди Геро і Леандр – живуть у різні часи: Леандр – у добу Середньовіччя, Геро – у ХХ столітті, однак вони з'єднуються у вічності, тобто смерті. «Письменника, – робить висновок М. Адамович, – цікавить не проблема кохання-ерос, а проблема кохання-агапе. Духовне кохання-агапе – цікавить письменника як окрема проблема теодицеї. Саме тому і проблема смерті займає в романі центральне місце»

М. Павич своїми книгами «змушує нас «зазирнути глибше у себе», і тоді, зауважує письменник, «можна відкрити багато такого, чого ніколи не побачиш, якщо будеш просто дивитися на всібоки». Більшість його творів перекладена 30-ма мовами світу. Критиками з Європи, США, Ізраїлю та Латинської Америки у 2004 році він був номінований на Нобелівську премію⁶⁵.

Майстерність Милорада Павича:

- прагнення нової, «нелінійної літератури»: твори гіпертекстуальні, тобто їх можна читати як з початку, так і з будь-якого фрагмента. Гіпертекст – текст, упорядкований таким чином, що він перетворюється в систему, ієрархію текстів, одночасно складаючи єдність і велику кількість текстів;
- оповідь ведеться навколо кількох вузлових тем: історичний час, історична наука, інтерактивна проза;
- тема твору звучить на кількох рівнях: структурному (компонування частин), сюжетному (долі героїв); вона набуває незліченної множини відтінків, вплітаючись у діалоги, слугуючи підставою для вставних притч і афоризмів;
- романи – інтерактивні, які можна читати, як він сам говорив, обираючи свій маршрут і створюючи свій текст, стаючи співавтором; минуле та майбутнє існувало у просторово-розділених відгалуженнях теперішнього;
- введення у прозу специфічних фактів балканської етнографії, сербських звичаїв і побутових деталей;
- використання елементів готичного роману (роману жахів і таємниць) і його близького родича – детективу, необарокових та розгорнутих метафор, стрижневих мотивів або лейтмотивів. Один із найулюбленіших лейтмотивів – лейтмотив будівництва і гри з часом;
- майстер специфічного портрету, який поєднував риси імпресіонізму та символізму;
- чергування лаконічності викладу із розгорнутими відступами;
- непередбачуваність сюжетних ходів;
- метафорика і смислова парадоксальність;
- поєднання традицій візантійського роману із постмодерністським арсеналом художніх засобів;
- мистецтво автоцитатного комбінування — один із найулюбленіших методів творчого стилю романіста.⁶⁶

3. М. Кундера – останній реаліст великих ідей ХХ ст. та щирий мораліст

Мілан Кундера написав багато творів, різних за жанрами і тематикою, проте усі вони віддзеркалювали історію і ототожнювали її з тоталітаризмом,

⁶⁵ Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с

⁶⁶ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

який здавався йому вічним. Головним у його творчості став той факт, що він постійно намагався забути, ігнорувати свою батьківщину. І в той же час постійно повертався до неї, не зважаючи на зміну мови, громадянства. Через усі твори Кундери пройшла думка, що празькі події катастрофічного серпня 1968 року змінили життя всієї Чехії, оскільки соціалізму з людським обличчям не може бути, що не треба від історії чекати справедливості. Він хотів уникнути залежності від історії, однак це йому не вдалося, про що свідчили усі підтексти прози. Причому моральна позиція письменника – позиція протистояння. Кундера вважав, що людство прагнуло до єдності, яка була найвищою цінністю буття, однак якщо вона і відбудеться, це буде означати тільки безвихідь. Реальність – пастка для всіх. Цей парадокс історії захопив письменника, тому що за плечима були тоталітарне виховання, тоталітарний досвід. У Мілана як письменника не існувало полюсів, виражених формулою «чи – чи». Все написано розмірковано, ні герої, ні читачі не поставлені перед будь-яким вибором або якоюсь позицією. Письменник цікавий своїм інтелектом, освіченістю, культурними інтересами, особливим посттоталітарним менталітетом, своєю прихильністю до національної культури.

«Книга сміху та забуття». Твір вийшов чеською мовою у 1958 році. У різних сюжетах цієї книги гумор розповсюджувався на серйозні матерії, оголюючи трагічну сторону буття. Герої твору боролися із забуттям і дійшли думки, що минуле не можна покращити.

«Смішні любові». Це збірка оповідань, яку М. Кундера написав у Чехії в 1959–1960 роках, за власним визначенням, задля свого задоволення.

Характерна риса твору □ анекдотичність. Кожне із оповідань мало власну розповідну структуру, модель і тему. Тематика зосереджена на містифікації, грі з коханням і парадоксом донжуанства нашого часу.

«Жарт» (1967). Один із перших романів письменника. Героя роману Людвика Яна зрадили кохана і друг. Пробув декілька років у штрафній роті і на рудниках, де його було зламано, скалічено духовно. Озлоблений, він спочатку намагався довести: те, що трапилося з ним, було роковим непорозумінням. Потім зрозумів, що непоодинокий у своїх ілюзіях. Людвик хотів помститися на божому рівні. Він згвалтував дружину друга – жінку у віці, із дряблим тілом, долаючи ненависть і брезгливість. Однак не досягнув мети, оскільки подружжя давно було розлучено. Як наслідок такого вчинку – дисидентство. Він став нещасним, а той, хто його принизив і образив, не поніс божественної кари, навпаки, доля подарувала йому кохання вродливої дівчини, оточила щастям. Автор привів свого героя до відчуття відчуженості від світу і зробив висновок: в житті не можна розраховувати на справедливість.

Письменнику було дозволено переписати роман у вигляді сценарію для фільму, який він сам і зняв.

«Прощальний вальс». Цей твір закінчив у 1971 чи 1972 році. Роман написано в Празі, вперше він вийшов французькою мовою в Парижі в 1976 році. Це книга суму і відчаю, виклик безвихідній ситуації, в яку потрапила родина автора. Головний герой змушений пройти крізь байдужість людей,

дріб'язковість проблем. У романі відсутній завершений сюжет, герой боровся з забуттям і прийшов до думки, що минуле не треба кликати на допомогу.

«Безсмертя». Ця книга стала бестселером інтелектуальної прози. У романі викладено життєві підходи, які взаємовиключають один одного: прожити так, щоб не залишати після себе нічого, або вжити максимальних дій на тих, хто прагне залишити слід у цьому житті.

Симпатії автора на боці перших. Аргументом проти позиції споживача була думка про те, що людина з'явилася на світ заради вищих цінностей. Ця божественна істина не залежала від неї. Крім того, улюблені письменники і художники Кундери теж існували заради діяльності, тому їхня творчість набагато цінніша їхнього життя.

«Необізнаність». Цей роман було надруковано у Франції в 2003 році. Він викликав надзвичайну цікавість у читачів. Головна проблеми – еміграція, самотність, пам'ять, реальність і байдужість.

Герой твору, подібно Одиссею, після тривалої еміграції повернувся на батьківщину начебто в гості. Батьківщина не проспала 20 років в очікуванні втікачів. Тут все змінилося, навіть мова стала іншою, і розмовляли нею чужі люди. Еміграція змінила усіх так, що вони стали не зовсім чехами, звикли до нових країн. Чехія втратила незалежність, стала окупованою країною російських танків. Тут не було опору, надії. Тому емігранти добровільно покинули батьківщину без будь-якого суму й жалю. Вони переконалися, що тут нікому не потрібні, що їм тут теж нічого не треба. Оскільки роман про повернення на рідну землю, автор часто згадував Одиссея, якому після повернення несолодко довелося на Ітаці.

Назва твору свідчила про те, з якою необізнаністю жили люди в еміграції, сподіваючись на кращі зміни в житті своєї країни. Ностальгія і віра в майбутнє змусила їх повернутися на батьківщину. Однак відсутність змін, розчарування, відчуття самотності, байдужість співвітчизників примусила їх поїхати назавжди. Необізнаність стала причиною їх страждань і розчарувань. Людина завжди вірила у найкраще, проте реальність буття внесла свої корективи.

Майстерність Мілана Кундери:

- небайдужість до мови, відсутність вишуканих фраз, естетичного захоплення деталлю і описами пейзажу, чіткість підібраних слів, лаконічність, афористичність, тонкий гумор та іронія;
- захопленість сюжетом, а не формою;
- змалювання сумного минулого і жахливого сучасного; прагнення донести до читача зміст;
- використання епізодів для характеристики персонажів;
- поєднання історії краю і людської долі, реалістичної і філософської розповіді про долю, випадки, покликання;
- дослідження проблеми, що таке людське життя у пастці; складних почуттів і думок героїв; персонажі не вміють любити нікого, крім себе. Навіть покохавши, вони закохувалися у проекцію самого себе в душі іншого;

- знання психології чоловіка і жінки. Герої його зовнішньо анонімні, тому відкриті для інтерпретації;
- присутність автора, вільне висловлювання про те, що відчував і думав, бачив і переживав, незважаючи на партії та ідеології;
- звернення до прийому організації тексту: пунктирний, перерваний монолог, дія.

Питання для самоконтролю:

1. Які основні причини раннього постмодернізму Польщі?
2. Чому література постмодернізму почала бурхливо розвиватися У 80-х рр.?
3. В чому особливість сербської постмодерної літератури?
4. Що притаманно для творчості Милорада Павича?

Лекція 11. Постмодернізм в італійській літературі на межі XX-XXI століть.

ПЛАН

1. Загальна характеристика постмодернізму італійської літератури XX – початку XXI століття
2. Творчість Альберто Моравія.
3. 3. Неореалістична тенденція у творчості Ельзи Моранте

Література: 1, 11, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 35

Поняття і терміни: *неореалізм, автобіографічність, психологічний аналіз, оповідання, непатетичність, «маленька людина», триптих, класична новела, деспотизм буржуазного суспільства, фатум, діалектизм, гротеск.*

1. Загальна характеристика постмодернізму італійської літератури XX – початку XXI століття

Італійська література XX століття тісно пов'язана зі складними історичними та політичними, що відбувалися в країні і світі в цілому. Творчість провідних письменників є підтвердженням цьому. Так, світовий резонанс отримала течія італійського неореалізму.

Новий художній напрям – неореалізм – розроблявся в творах Альберто Моравія (1907-1990), Чезаре Павезе (1908-1950), Карло Леві, Ф. Йовіне, Еліо Вітторіні, Васко Пратоліні, Італо Кальвіно, котрі у своїх творах здебільшого змальовували рух Опору та повоєнну італійську дійсність. Програмовими творами італійського неореалізму стали фільм Росселіні «Рим – відкрите місто» та роман Васко Пратоліні «Повість про бідних закоханих». Ця література прагнула до правдивого зображення реальної дійсності, шукала нові засоби художньої майстерності, простої і зрозумілої літературної мови. Правда, І. Кальвіно в романі «Якщо одного разу зимової ночі подорожній...» блискуче продемонстрував свої здібності і як постмодерніст. Причому зробив це на декілька років раніше від У. Еко.

Італійський літературний неореалізм мав свої оригінальні особливості, які чітко виявлялись і в змісті, і в формі повоєнної італійської прози: в авторській позиції, в тематиці й виборі героїв, в окресленні образів і характерів, у співвідношенні суб'єктивного й об'єктивного начал в наративі, в композиції, стилі й мові.

Однією з основних рис, властивих італійській неореалістичній оповіді, була *автобіографічність*. Більшість молодих письменників виражали свій світогляд, ведучи розповідь про побачене або від першої особи, або шляхом своєрідного ліричного втручання в сюжет. Так, в оповіданнях і повістях Карло Кассола ліричне «я» часто збігається з настроєм почуттів і думок письменника; в «П'яти феррарських історіях» Джорджо Бассані той комплекс переживань, який з обережністю учасника чи очевидця окреслений письменником в перших трьох новелах збірника, вичерпно втілено в образі Бруно Латтеса з четвертої,

центральної новели «Останні роки Клелії Тротті» – авторське злиття з цим героєм стає очевидним, хоча оповідь ведеться не від першої особи.

Взагалі ж основним змістом післявоєнної італійської прози було зображення реальної дійсності, доля суспільства в результаті історичних змін, життєвий шлях простої людини. В 1963 р. виникла «Група 63» – об'єднання італійських письменників і критиків-теоретиків «літератури експерименту». В групу входили 43 письменники, поети, критики, серед них і У.Еко. Вони ототожнювали популярний роман з кон'юнктурним, а останній – з сюжетним, і поклонялись експерименту. Читачів же такі експерименти жахали.⁶⁷

2. Творчість Альберто Моравія.

«Один із найвидатніших і найвідоміших представників повоєнної італійської прози – Альберто Моравія (справжнє прізвище – Пінкерле) народився 1907 року в дрібнобуржуазній родині. Через тяжку недугу майбутній письменник навчався переважно вдома. Не отримавши вищої освіти, він, проте, здобув солідні гуманітарні знання – шляхом вибагливого і ретельного читання. Відтоді Моравія назавжди зберіг звичку до безперестанних, у край напружених наукових студій. Безперечно, він один із найосвіченіших літераторів сучасної Італії.

Моравія дебютував у травні 1929 року романом «Байдужі». То був час, коли красне письменство Італії розкололося, з одного боку, на псевдолітературу, розраховану на невибагливі обивательські смаки, а з другого – на витончені стилістичні експерименти в естетських лабораторіях. У такий спосіб італійська література марно намагалася уникнути будь-яких контактів з фашистською ідеологією. Зрозуміло, що її «автономність» була ілюзорною.

За таких драматичних обставин, у задушливій атмосфері політичного й мистецького лихоліття Альберто Моравія зробив уже багато – він поновив реалістичну традицію, спаплюжену снобами й ремісниками від літератури.

У «*Байдужих*» відчутний вплив Ф. М. Достоевського – і не лише в гостроті сюжету і психологічного аналізу. У «Байдужих» відтворено стихію буржуазного егоїзму, безмежного себелюбства і презирства до людини. Антиіндивідуалістичний пафос Достоевського позначився і на всій подальшій романістиці Моравія. Щоправда, Моравія, загіпнотизований великим російським письменником (про це свідчать його власні визнання), у деяких своїх романах 30-40-х років («Фальшиві претензії», «Агостіно») зловживав безцільними психологічними прогулянками у духовний світ своїх героїв, але загалом Моравія приваблював саме соціальний зміст романів Достоевського, проблема індивідуалістського «злочину» і перспектива суспільної «кари».

Всі твори Моравія – це суворий і непідкупний суд саме над «злочином», над буржуазним існуванням у всіх його площинах – від соціологічної до камерно-інтимної. Водночас на перших засіданнях цього суду коло підсудних і

⁶⁷ Василичин М. Особливості неореалізму в літературах Югославії та Італії (компаративний аспект)

свідків було надміру обмежене – герої молодого Моравія переважно буржуазного походження. Лише крах фашизму і згадане подальше революційне піднесення в країні демократизували його кругозір і тематику.

У суді, здійсненому Моравія, письменник вдається до тверезої, справді реалістичної художньої оптики, яка дозволяє вглядіти реальне місце маленької людини в реальному суспільному контексті – без прекраснодушного применшення її недоліків і без їх антидемократичного перебільшення.

Варто зазначити, що Моравія, рішуче й недвозначно відмежовуючись від надміру «заземленої» естетики неореалізму, водночас перебував у непростому зв'язку з його етикою. Неореалізм зміцнив стрижневі моменти світогляду письменника: приязну увагу до демократичних низів, рішуче неприйняття буржуазної цивілізації у всіх її вимірах – від абсурдної економічної структури до психологічних витрат, пов'язаних з так званим відчуженням. Безперечно, саме неореалізм позбавив письменникову антибуржуазність певної безпредметності, – у першу чергу, енергійно демократизував її. Відтоді глибоко співчутливий інтерес до простої людини, замордованої в х ащах великого міста, скривдженої буржуазним суспільством, стає основою подальшої творчості Моравія – до «Римських оповідань» (1954) і «Чочари» (1957) – zenіту його творчості.

Романи Моравія «Римлянка» (1947), «Чочара» і збірник «Римські оповідання» – це своєрідний триптих, у якому відтворена вся можлива шкала людського горя. Голод, холод, недуга, безробіття, самотність, війна, безчестя, — здається, нема таких нещасть, які б не спіткали героїв Моравія, нема таких пасток, до яких вони б не потрапляли.

Страждання у цих творах Моравія якесь немов буденне. Герої *«Римських оповідань»* про свої найсумніші пригоди розповідають ніби посміхаючись. Така непатетичність – аж ніяк не вияв душевної глухоти, це особливий знак страждання, свідчення його, сказати б, загрозово високої температури.

Моравія не випадково проводить своїх героїв через усі кола воєнного і повоєнного пекла. Він не просто призбирує жахи, або, як прийнято говорити на Заході, «граничні ситуації». Він полемізує з антидемократичним розумінням «маленької людини» як слухняного підмайстра націонал-соціалістського деспотизму. Італійський фашизм заперечував поняття людської гідності, оголосивши його примхою «егоїстичного індивіда» (Уселліні). Невдовзі після таких і схожих декларацій, вдосконалюючи «буржуазну практику», він послав на смерть тисячі італійських селян і робітників у Грецію, Албанію й Росію. Отож романи й оповідання Моравія кричущими фарбами мітять ката і його жертву. їх у нього не сплутаєш – на відміну від модерністів, у яких добро й зло постають як відносні категорії, що, власне, не відрізняються одне від одного.

Таким чином, Моравія продемонстрував трагічну залежність затурканої маленької людини від буржуазного суспільства. І характерно, що в очах письменника сутність цієї залежності одна й та ж і за часів фашистського терору, і серед псевдodemократичних декорацій повоєнної Італії. У талановитих авторів нема випадковостей, а є продумана система суворих закономірностей. Зрозуміло,

перед нами одна із таких закономірностей: Моравія стверджує згадану залежність як основне соціальне правило всієї пізньобуржуазної історії.

Особливо нецеремонно це правило виказує себе в художньому світі «Римських оповідань».

Їх автор якимось назвав Боккаччо і Мандзоні своїм найвищим фаховим взірцем. Справді, можна вгледіти багатозначну спадкоємність найхарактерніших колізій «Декамерона», «Заручених» і «Римських оповідань»: у Боккаччо герої хоробро атакують навколишній світ, у Мандзоні вони вже захищаються від нього, і нарешті, у Моравія їх обернули в рабство, узаконене республіканською конституцією. Остання гарантує громадянам певну суму певних свобод. Але суспільна реальність побудована таким чином, що герої «Римських оповідань», аби вижити в безжалісних нетрях «світового міста», воліють стати рабами людей, обставин, інституцій, які можуть їх прогнати чи просто морально підтримати.

У класичній новелі (наприклад, у того ж таки Боккаччо) герой віртуозно оволодівав життєвими обставинами. У всіх без винятку «Римських оповіданнях» навпаки — саме обставини оволодівають героєм. Анекдотичний стрижень цих оповідань не випадковий.

Цілком очевидно, що в світі героїв Моравія, побудованому на рішучій несвободі людини, ця випадковість — неминучий прояв закономірності. Так, оповідач з «Травневого дощу» мимохіть готується до вбивства і так само випадково уникає злочину. Герой «Бездоганного злочину» готує схожу акцію... під впливом дурного кінобойовика, — зрозуміло, що він теж не господар, а раб обставин.

Моравія подає точну схему залежності буржуазної людини від навколишньої дійсності, яка прирікає героїв на неймовірні злидні, на вчинки, несумісні з людською гідністю. Фанатична католичка пробує обікрасти церкву, незла і совісна людина обдурює свого однополчанина — вони просто здичавіли від голоду («Злодії в церкві», «Ромул і Рем»). Ненормальне суспільство провокує ненормальну людську поведінку. Відвідувачі фешенебельних ресторанів захоплюються безцільним та безглуздим героєвим мавпуванням і тим самим духовно калічать нещасного Мілоне («Блазень»).

Не зайво звернути увагу на назву збірника «Римські оповідання». Вже у цій назві відчутна гіркота. Слово «Рим» асоціюється у нас з найцікавішими сторінками середземноморської культури. І ось виявляється, що молоденька селянка Туда, яка живе в кількох десятках кілометрів від колиски європейської цивілізації, неписьменна («Чочарка»).

У збірнику «Нові римські оповідання» (1959) найдикіші форми римських злиднів уже не зустрічаються: настає переддень згаданого «суспільства масового споживання», доба щонайлютішого терору реклами...

Водночас деспотизм буржуазного суспільства тут аніскільки не слабшає. Як і знедолені та скривджені з «Римських оповідань», герої «Нових римських оповідань» переживають свою «віта нова», переважно, у вигляді транзисторів і рок-н-роллу — останніх «досягнень» «атлантичної» цивілізації. Як і раніше,

вони потрапляють у вкрай дурні ситуації («Покута», «Найспритніший»). Як і раніше, навіть поміж друзями неможливі нормальні відносини («Весільний подарунок»). Руйнуються найкращі людські почуття («Прощавай, передмістя!»).

Разом з тим у творчості Моравія відчутна і дрібнобуржуазна обмеженість. Хоч його твори тематично строкаті, з них випливає досить однобокий образ сучасної Італії. Автор малює тільки одну Італію і тільки один Рим — дрібних буржуа. А де ж Рим пролетарський?

Цей Рим ледь-ледь маячить на околицях «Римських оповідань», випадково й ледь помітно звучить у деяких діалогах і монологах.

В кожному разі, Моравія подав точну, але фрагментарну й мозаїчну картину повоєнної Італії. Зрозуміло, що це аж ніяк не зменшує пізнавального значення «Римських оповідань», де з дивовижною переконливістю відтворені ті заплутані стежки, якими блукає людина буржуазного світу.

У своїй подальшій творчості письменник знову розробляє трагедію цілковитої несамостійності цієї людини, щоправда, на якісно новому матеріалі. Зокрема, найчастіше він зупиняється на фетишизації речей, на слухняному наслідуванні рекламних стереотипів та на інших найновіших сюжетах буржуазної «міфології».⁶⁸

3. Неореалістична тенденція у творчості Ельзи Моранте

Іншого аспекту набула неореалістична тенденція у творчості Ельзи Моранте. Бурхлива дискусія виникла навколо її роману *«Історія»* (1974). Письменниця послідовно втілила в ньому і своє розуміння історії, і увялення про жанр і форму «народного роману», і свою точку зору на мову сучасної прози. Було б недоцільно обійти увагою цей твір, адже його мотиви значною мірою перегукуються із мотивами неореалістичних романів сербських неореалістів.

Моранте претендує на проникнення в саму суть Історії людства. Ще не починаючи розповідь, авторка декларативно виносить на обкладинку своєї книги наступну характеристику історичного процесу: «Безчинство, що триває десять тисяч років». Ідейно дуже схожим є афоризм на початку роману Видосава Стевановича «Вбогі» (1971), який є свого роду хронікою руйнації і занепаду світу: «Чому в нас на початку є дикість, всередині зрада, в кінці – розбрат, Господи» [21, 10]. Моранте додає до тексту ще два епіграфи. Перший – вислів одного зі свідків трагедії в Хіросімі: «Немає такого слова жодною людською мовою, яке могло би втішити піддослідних поросят, які не відають причин своєї смерті». І другий: «Я пишу для неграмотних». І підзаголовок, і обидва епіграфи знаходять у тексті роману послідовне втілення – і в виборі історичної епохи, і в долях героїв, і в манері викладу.

Книга розповідає про життя пересічних людей у воєнні та повоєнні 40-і рр. ХХ ст. За цей короткий час на долю народу випало стільки бід, скільки не зустрічалося за такий невеликий термін за всю історію нації. Вступ у війну проти Радянського Союзу, розгром італійських військ на всіх фронтах, перенесення

⁶⁸ Саратовський В. «Римські оповідання» та їх автор / Альберто Моравія. Римські оповідання. «Дніпро», 1974. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Alberto_Moravia/Rymski_opovidannia.pdf

воєнних дій на територію Італії; гітлерівська окупація, бомбардування; терор, насильство і беззаконня, страх смерті, заслання в табори смерті, голод, холод, приниження, – саме цим була війна для мільйонів беззахисних і слабких людей. Перші повоєнні роки принесли розруху, спекуляцію, крах надій на краще життя і похмуру щоденну боротьбу за шматок хліба. Всі ці біди терпить безпомічна Іда з малою дитиною на руках, яка мало що розуміє. Моранте суворо дотримується достовірності подій, у подробицях описує життя «малих сил» – біженців і переселенців, які туляться у тісних сірих бараках, тремтять у лихоманці, помирають від недоїдання.

Поряд із ефектом достовірності у романі чітко виявляються численні ознаки натуралізму. За щоденністю губиться справжній рух історії. Обравши Іду і її сім'ю призмю, через яку має заломлюватись народна доля, письменниця зводить цю долю до жертвності. Остуділа від страху, духовно надломлена, байдужа до всього, крім долі своїх дітей, жінка втілює для Моранте фатум всієї нації. Майже всі події зображено в світлі історичної безперспективності, майже всі образи проникнуті духом історичного песимізму.

У другому епіграфі Моранте попередила читача про те, що пише для неграмотних. У цьому полягав її намір створити роман, який був би адресований не вишуканій публіці, призвичаєній до словесної гри і зашифрованих алегорій, а широким масам людей. Стиль прози Моранте виразний, зрозумілий, вільний від ускладнень. Зображуючи народний побут Риму, письменниця часто вводить в оповідь діалектизми, міські пісеньки, місцеві приказки. Таким чином вона вдало вирішила питання оновлення і збагачення літературної мови, про що багато сперечались у ті роки італійські «авангардисти» з «традиціоналістами».

Роман Моранте викликав шквал критичних статей. У центрі дискусії опинилось питання концепції історії – вперше після довгої перерви італійський історичний роман розглядає минуле країни через долі народних мас. Та Моранте схильна бачити тільки світ, «травмований Історією, яку розглядає лише як репресивну силу, що залишає по собі жертви, як незбагнений феномен». Відомий критик Бруно Шакерль стверджував, що роман Моранте – це той роман, який би хотіли написати всі неореалісти.

Герой Ельзи Моранте позбавлений будь-яких ілюзій. Він – символ повного, глибокого, тотального відчаю, несе людям лише руйнації і смерть, вбиває Христа, який вдруге прийшов на землю. Ці ж мотиви зустрічаємо у вже згаданого сербського неореаліста В.Стевановича, який тяжіє у своїх творах до трагічного бачення світу, що іде до свого занепаду, а й поетика його творів – поетика відчаю через зруйновану екзистенцію, через незадоволену потребу у повнішому й гармонійнішому існуванні. Натуралістична стилізація, драми і трагічні парадокси людської екзистенції і долі визначають атмосферу творів письменника. Книги Стевановича у найбільшій мірі представляють «поетику потворного», що було характерним для прози «чорної хвилі». Всі особливості прози В.Степановича підпорядковані оригінальному баченню світу, охопленого злом і пронизаного злим, котрому автор намагається надати величі, вільно

комбінуючи фактографічний матеріал і реалістичні деталі з гротескними, фантастичними, легендарними компонентами.⁶⁹

Питання для самоконтролю:

1. Які основні риси неореалізм?
2. Що було основним змістом післявоєнної італійської прози?
3. Що притаманно для творчості художнього методу Альберто Моравія?
4. Який тематичний спектр «Римських оповідань» Альберто Моравія?
5. Яким зображено Рим у творах «Римські оповідань»?
6. Чому роман «*Історія*» Ельзи Моранте викликав бурхливу дискусію

⁶⁹ Василичин М. Особливості неореалізму в літературах Югославії та Італії (компаративний аспект)
URL: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/13613>

Лекція 12. Роман-антиутопія в контексті світової літератури.

ПЛАН

1. Генеза «утопії» і «антиутопії». Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії.
2. Роман-попередження.
3. Анти-утопічний характер творів Маргарет Е. Етвуд.

Література: 1, 11, 16, 20, 21, 24, 29, 35

Поняття і терміни: *утопія, дистопія, какотопія, екоутопія, трактотопія, еупсихія, антиутопічний роман, класична антиутопія, антижанр, ознаки антиутопії, «роман-попередження».*

1. Генеза «утопії» і «антиутопії». Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії.

Утопія – місце, якого не існувало; за іншою версією, від *eu* – благо і *tonios* – місце, тобто благословенна країна.

Слово «утопія» стало загальним для позначення різних описів вигаданої країни, покликаної бути взірцем суспільного устрою, а також у розширеному значенні усіх творів і трактатів, які містили персональні плани соціальних перетворень.

Утопія трактувалася як країна мрій про щастя, країна зображення досконалого суспільного устрою, позбавленого наукового обґрунтування; довільного конструювання ідеалів; країна проектів, для реалізації яких не було практичних підстав, здійснених планів соціальних перетворень; країна, де сукупність соціальних ідей, лозунгів, цілей мали відтінок популізму.

Утопія як одна із своєрідних форм суспільної свідомості втілювала в собі такі **рис**:

- осмислення соціального ідеалу;
- критику існуючого ладу;
- бажання втекти від похмурої дійсності;
- спробу передбачити майбутнє суспільства.

Першопочатково історія утопії тісно перепліталася з легендами про «золоте століття», про «острови блаженних», а також з різними теологічними і етичними концепціями.

Відкриття утопії як «уявлення про бажане майбутнє землі і людства» розширило сферу спонукального впливу фантастичного ідеалу. І те, що передбачалося тільки як розумова можливість, не досягнута на певному історичному етапі розвитку людського суспільства, перетворилося на установку віддаленого майбутнього. Отже, утопія стала існуючим елементом у житті суспільства, бо в ній явилось уміння людини дивитися вперед і передчувати становлення нового, створюючи його художні моделі. Утопічні романи відображали дозрілу історичну потребу передбачити майбутнє, художньо

визначити ту мету, ідейно-моральний орієнтир, приклад для наслідування і можливий суспільний ідеал, боротьба за досягнення якого безперервно прискорювалась у самій дійсності.

Саме утопія, яка вийшла з триєдності «дійсного-можливого-бажаного» і яка була зорієнтована на естетичний ідеал, що відповідав гуманним потребам суспільства, заклала основи сучасної соціальної фантастики, яка піддалася цікавим метаморфозам.

Утопія як літературний жанр – це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідала уявленням письменника про гармонію людини і суспільства. Її коріння можна знайти у фольклорі (наприклад, казки про щасливі острови), у Біблії (Царство Христове), у філософських трактатах Платона («Тімей», «Республіка»).

Еволюційний огляд утопії дозволив простежити жанрові перетворення, яких зазнала утопічна література протягом століть.

Розвиваючися спочатку як публіцистичний та науковий трактат, утопія, починаючи з XVIII ст., стала дійсно художнім твором і найчастіше виступала в жанрі роману (Д. Дефо «Робінзон Крузо» Дж. Свіфт «Подорожі Гуллівера»). Утопічні екскурси містилися в романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» (1552), в п'єсі В. Шекспіра «Буря» (1623).

Формально антиутопія взяла 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 ст. як своєрідне поправлення реальності в утопіях Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли, де вони в більшості випадків виступали лише як сатиричний допоміжний засіб ідеологічного і практичного коментаря до утопічних побудов (Т. Гоббс «Левіафан» (1651), Б. Мандевіль «Байка про бджіл» (1714), С. Джонсон «Фасселас» (1759), третя і четверта книги «Подорожей Гуллівера» (1726) Дж. Свіфта;

- у фантастичних творах письменників XIX ст. (М. Шеллі «Франкенштейн» (1818), С. Батлер «Едін» (1872), «Повернення в Едін» (1901), Г. Уеллс «Машина часу» (1895), «Сучасна утопія» (1905), Г. Честертон «Наполеон з Ноттінг-Хіла» (1904)]. Інший підхід акцентував увагу на виникненні антиутопії як масового явища, як сформованого літературного жанру. До антиутопії першої половини XX ст. традиційно відносили романи «Ми» (1921) Є. Замятіна, «Сонячна машина» (1925), В. Винниченка, «Котлован» (1930) А. Платонова, «Цей дивний новий світ» (1932), О. Хакслі, «Безглузда погоня» (1937) Ф. Уррена, «1984» (1949) Дж. Оруелла. До антиутопії як жанру, що утворився в XX ст., відносили праці К. Буличова, Г. Марсана, Т. Файса, О. Сабініної, В. Чалікової, Є. Черткової та ін.

У XX ст. антиутопія набула ще більшого поширення. Англієць Ч. Уоллі у своїй книзі «Від утопії до кошмару» відзначав, що невеликий відсоток уявного світу – це утопії, а решта – жахи.

Причини такого повороту утопічної літератури зумовлені, насамперед, складністю історичного процесу розвитку людства в ХХ ст., насиченому потрясіннями і відносно коротким часом, який дорівнював життю одного покоління, що увібрало в себе економічні кризи, революції, мир і колоніальні війни, виникнення фашизму, суперечливих наслідків науково-технічної революції, яка стала міцним двигуном математичного прогресу, але при цьому з власною гостротою виявила катастрофічне відставання соціального і духовного прогресу в буржуазному світі. Логічним наслідком подібних настроїв і стала переорієнтація соціально-утопічної літератури на антиутопію, яка в зображенні майбутнього виходила з принципово інших поглядів, хоча й давала, подібно утопії, більш розгорнуту панораму суспільного майбутнього. В антиутопії містився опис більш-менш віддаленого майбутнього, завжди була присутня дійсність, яка дихала йому в потилицю, бо страшні картини життя, створені письменником в антиутопії, стали похідними від реальної дійсності, деякі риси і соціальні тенденції якої фантастично перебільшувалися і полемічно загострювалися. Саме тому романи-антиутопії часто сприймалися як соціально-критичні, іноді з використанням сатиричного елемента, викриттям буржуазного способу життя. Однак, хоч деякі сучасні антиутопісти у своїх книгах зображали старий світ з його глухими кутами суспільного розвитку, вони не завжди могли запропонувати читачеві позитивну програму рішення поставлених проблем або наблизитися до непрямой аналогії капіталізму.

Страх буржуазії перед комунізмом і соціалізмом, які втілювали в собі головні ідеї утопістів, знайшов своє вираження в антиутопії, але вже реакційного спрямування. Серед них твори, які були пройняті чуттям всесвітнього песимізму і зневіри в людину, критики традиційного утопічного і соціалістичного уявлення про майбутнє суспільство, вираження відкритих антикомуністичних поглядів авторів («Багряне царство» Д. Перрі, «Мавпа і сутність» О. Хакслі, «Прірва» К. Хайплана, «Тріумф» Ф. Уайлі, «Вовки в місті» С. Кансера та ін.). Такого роду антиутопія на довгі роки стала провідним жанром антикомуністичної пропаганди.

«Антиутопія як літературний жанр являла собою, всього лише вершину, яка здіймалася над поверхнею гігантського антиутопічного айсберга в суспільній свідомості і світосприйнятті значних шарів населення на Заході», — відмічав радянський вчений- філософ Е. Араб-Огли, який досліджував долю утопічної традиції в ХХ ст.

Також були зроблені спроби створити цілі твори в жанрі утопії і антиутопії, але вони залишилися незавершеними і збереглися в уривках («4338-й рік» В. Одоєвського, «Життя через 1000 років» Г. Данілевського та ін.).

Таким чином, розглянувши процес формування і розвитку антиутопії, можна сказати, що утопія зобразила дійсність такою, якою вона хотіла її бачити, а **антиутопія** – ідеал таким, яким він був утілений у дійсності. Можна навести промовисту фразу утопіста Етьєна Кабе: «Ми робимо на користь людству все те, що тирани творили йому на згубу».

Дослідники не прийшли до єдиного визначення жанрових різновидів утопії і антиутопії. З'явилося ряд нових термінів: дистопія, какотопія, екоутопія, трактотопія, еупсихія та ін. Утопія та антиутопія досить багатозначні, тому тепер недоцільно було говорити про стійкі жанрові різновиди утопії та антиутопії.

Антиутопія за своєю жанровою природою споріднена з утопією. Це жанри-супутники як за своєю ідейно-змістовною установкою – осмислення дійсного і передрікання майбутнього, – так і за структурно-образною системою.

Утопія – різновид фантастики, але фантастики особливого роду, яка була пов'язана з прогнозуванням розвитку суспільства, оскільки включала в себе відповідь не тільки на запитання, яким повинен бути світ і як його змінити, які основи її соціальної досконалості. Тому утопія являла собою або альтернативні справжньому ідеальні моделі суспільства, або показувала перспективи розвитку тих або інших ідей і теорій. Крім того, специфіка утопії полягала в тому, що письменник зосереджував увагу не на фантастичному описі технічних винаходів новітньої цивілізації і т. д., а на зображенні суспільства саме як соціальної системи, яка відповідала ідеалам художника. Утопія — абстрактна модель ідеальної соціальної системи, яка відповідала уявленням письменника про гармонію людини і світу.

В утопіях зображувався світ, який споглядався з безпечної дистанції і був населений «чимось нереальним, далеким». В антиутопіях світ подавався із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчували на собі його закони і представляли себе в якості «ближніх».

Класична антиутопія характеризувалася абстрактністю, художньою моделлю ідеального суспільства, установкою на результат соціального розвитку, принципом просторово-часової символічності, підвищеною емоційністю стилю. На відміну від утопії, антиутопія була більше пов'язана з дійсністю, в зображенні якої простежувалися соціальні і хронологічні прикмети. Світ майбутнього в антиутопії був представлений гірше, ніж справжній, той, який критикували. Антиутопія показала картину трагічної реальності, апокаліптичного буття, тому якщо утопія являла собою позитивну модель соціальної системи, то антиутопія подала тотальне заперечення і дійсного, і можливого варіанта майбутнього.

Фантастика становила основу поетики антиутопії, але не будь-який фантастичний твір вважався антиутопією. Фантастика виконувала в антиутопії дві функції: допомагала розкрити недосконалість існуючого порядку і негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів.

Антиутопія була антиутопією поза зв'язком з реальністю і соціальною проблематикою, оскільки критикувала зображення державної системи, що протирічила принципам справжнього гуманізму. У ній виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища особистості. Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити їх розвиток у майбутньому, попереджуючи тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку.

Таким чином, *утопія і антиутопія мали спільність насамперед у своєму генезисі*. Вони з'явилися у зв'язку з необхідністю усвідомлення існуючого суспільного устрою і прогнозування його в майбутньому. Їх поєднував комплекс соціально-політичних проблем, серед яких були такі: людина й суспільство, особистість і держава, свобода й насильство та інші, які мали філософський характер. Письменників хвилювало питання загального порядку: могла чи не могла інша система надати людині можливість для досягнення свободи, щастя, плідної праці, якими були принципи її організації, чи відповідала вона гуманістичним ідеалам. Істотною особливістю утопії та антиутопії стало те, що вони змодельовали певний тип державного устрою. Ця художня реальність була наділена власною цінністю, завершеністю, системністю. Утопія і антиутопія як художні моделі орієнтувалися на дослідження соціальної системи державного устрою, на вивчення стану людей і взаємин між ними в тих чи інших умовах.

Важливою ознакою утопії та антиутопії був їхній прогнозуючий характер. Вони націлювали на реальність, яку необхідно було змінювати, вказували, як проводити ці зміни. Однак утопія і антиутопія відрізнялися цільовою установкою, характером закладених у них конфліктів, співвідношенням реального і фантастичного, своєрідністю поетики.

Утопія завжди була пов'язана з вигадкою, міфами різного роду, оскільки вона виражала мрію, надію на краще майбутнє. *Метою антиутопії* було розкриття справжніх протиріч життя, звільнення від хибних міфів.

Антиутопія – це антижанр, особливий вид літературного жанру, або, як його іноді називали, «пародійний жанр, який характеризувався відповідністю його зразків певній традиції, набором конвенціональних способів і інтерпретацій». Специфіка антижанрів установила пародійне відношення між антижанровими творами і творами, які висміювали традиції іншого жанру. У класичному варіанті антижанро-ві твори були створені за традиціями попередніх зразків антижанру. Вони мали класичні тексти і зразки (наприклад, пародії на епос «Дунціада» – це сатира на нікчемність і дурість англійського поета О. Пона). Але ці твори не обов'язково наслідували ці зразки. Антижанри могли розвиватися в традиціях ілюзії до пародійного тексту, але який належав до даного жанру. У цьому розумінні «Дон Кіхот» М. Сервантеса був зразком антиутопії.

Якщо до утопії звертались у порівняно мирний, передкризовий час в очікуванні майбутнього, то антиутопії писали в складний період невдач. Антиутопічний роман – це роман, у якому було розкрито абсурдність і безглуздість нового порядку. Роман-антиутопія показав неспроможність ідей утопістів. Не можна побудувати ідеальне суспільство, де б було щастя для всіх.

Ознаки антиутопії:

- змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури;
- зображення дії в далекому майбутньому (передбачалося майбутнє);
- розкриття світу із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчували на собі його закони і були представлені в якості ближніх;

- показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, невеличності особистості;
- розповідь від імені героїв у формі щоденника, нотаток;
- відсутність опису домашнього житла і родини як місця, де панували свої принципи і духовна атмосфера;
- притаманність мешканцям антиутопічних міст рис раціоналізму й запрограмованості.

Антиутопія – це очевидна сучасність часто карикатурно загострених ідей, критичний пафос в оцінці негативних тенденцій дійсності. Це й елемент фантастичного, що виростав з реальності, із сучасних авторам фактів, подій, процесів суспільного, політичного, духовного життя; це й іронічне пародіювання нежиттєвих і загрозливих, на думку авторів, ідей та уявлень про ідеальне суспільство й ідеально щасливу людину. Разом із тим це й сила пророчого та універсального розуміння головних тенденцій розвитку суспільства, еволюції людини й усього людства; це віра в те, що людина може розвиватися лише вільно, природно, шляхом еволюції, а не за теоріями, хай найсвітліших розумів, тим паче не за наказами всесильних тиранів; що в кінцевому підсумку мала перемогти не універсальна розумова конструкція ідеального життя, а здоровий глузд і природні людські почуття і потреби

Художні утопії і антиутопії зверталися передусім до розуму, а не до душі читачів. Однак це не їх недолік, а жанрова особливість, закладений у них життєвий план, основний принцип.

Якщо для утопії був характерний стверджуючий пафос, то для антиутопії визначальним став заперечливий. Встановлюючи спільні, типові риси антиутопії, не можна не відмітити чудове жанрово-стильове розмаїття творів цього роду.

Якщо взяти за основу класифікації своєрідність фантастики, яка була основним засобом, що заперечував утопічну мрію, абсурдну дійсність і домінують поетики антиутопії, то можна умовно виділити такі **різновиди жанру**:

- а) соціально-фантастична антиутопія (Є. Замятін «Ми», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», А. Платонов «Котлован» і «Чевенгур»);
- б) науково-фантастична антиутопія (М. Булгаков «Рокові яйця»);
- в) антиутопія-алегорія (М. Булгаков «Собаче серце», Ф. Іскандер «Кролики і удави»);
- г) історико-фантастична антиутопія (В. Аксьонов «Острів Крим», А. Гладілін «Репетиція в п'ятницю»);
- д) антиутопія-пародія (В. Войнович «Москва 2042», Лао Ше «Нотатки про ко-шаче місто»);
- е) роман-попередження (П. Буль «Планета Мавп», Уеллс «Війна в повітрі»).

Ця класифікація досить умовна, оскільки в рамках одного твору нерідко були наявні елементи усіх інших видів. Разом з тим зазначені види антиутопії дали можливість виявити деякі тенденції в розвитку жанру, можливо, вони стали

більш стійкими і призвели до створення нових жанрових різновидів у подальшому.

2. Роман-попередження

Термін «роман-попередження» являв собою поняття ширше і об'ємніше за змістом, ніж «антиутопія», якій його часто протиставляли або з якою часом ототожнювали. Ці два поняття відрізнялися один від одного своєю природою, кутом зору. Поняття «антиутопія» було пов'язано з жанровою формою твору, тоді як роман – «попередження» – з його внутрішнім змістом.

Особливість «роману-попередження» як жанрового різновиду полягала в тому, що він включав у себе твори, які мали різну, не лише анти-утопічну форму, але повністю підкорялися спільній меті, яким було властиве соціальне попередження. У них письменники показали соціальну неспроможність капіталізму, розвінчали його претензії на роль найкращого суспільного устрою в дійсному і майбутньому, закликали людей до пильності, попередили людство про небезпеку, якою було наповнено розвиток науки і техніки.

Подібно утопістам минулого, автори романів-попереджень, що були написані у формі антиутопій, досліджували «соціальні проблеми в усю ширину і в усьому їх об'ємі – від будови суспільного побуту, від власності до кохання».

Таким чином, якщо утопія передбачала наявність або активні пошуки суспільного ідеалу, а антиутопія розвінчувала ті чи інші соціальні установки, які існували в реальності або в теорії, то демократичному за своїм характером роману-«попередженню», який відштовхувався за допомогою умовності або фантастичного припущення від сучасної капіталістичної дійсності і часто максимально до нього наближених, властиве було більш конкретне вираження своїх художніх завдань і цілей. На першому плані «попередження» стояло прагнення автора зробити свій вклад у боротьбу проти небезпек, які загрожували загибеллю або регресом усьому людству, попереджуючи і застерігаючи його від них.

Сучасний роман-«попередження», який генетично сходив до класичної утопії і тісно був пов'язаний як з науково-фантастичною, так і з реалістичною літературою, являв собою порівняно молоде, але дуже цікаве, багатообразне, динамічне художнє явище, що постійно розвивалося. Ідейно-естетична своєрідність роману-«попередження» поступово складалася як результат взаємодії багатьох досить різномірних факторів. Вона була визначена особливостями післявоєнного соціально-історичного, політичного розвитку країн капіталізму в цілому, специфікою ідеологічного клімату, широким розповсюдженням на Заході есхатологічних пророцтв буржуазної футурології, впливом життєздатних, кращих традицій французької і світової соціальної фантастичної літератури тощо. Тому процес становлення роману-«попередження» і наступна його еволюція відзначалися складним, а іноді і протирічним характером. Разом з тим ідейні відмінності, різномірність художнього мислення, розходження в творчому підході письменників до теми, яку вибрали, індивідуальні нахили і пристрасті, які виражали в оригінальних пошуках романної форми, не змогли закреслити того спільного, що об'єднало

роман-«попередження» в єдине ціле. Такими об'єднуючими складовими стали його антикапіталістична і соціально-критична спрямованість⁷⁰»

Однією з особливостей роману-«попередження», яка являла собою завуальований відгук на сучасність і своєрідну її оцінку, стало використання фантастичного припущення, що було властиве утопічній літературі. Таке припущення стало особливим способом організації художнього матеріалу, яке створило умови для проведення письменником оригінального експерименту з художнього прогнозування майбутнього. Воно обернулося на засіб загострення проблем, які хвилювали письменника. За допомогою нього прозаїки конструювали обставини і ситуації, що були необхідні їм для наочного розкриття протиріч капіталістичного суспільства, пороків його розвитку, які з особливою очевидністю і гостротою виявилися в ХХ ст. При цьому науково-фантастичне припущення відіграло роль своєрідного магічного кристала, який переломив через себе сучасну дійсність і надав можливість побачити її по-новому і оцінити перший імпульс розвитку дії, слугував своєрідним двигуном, що розгортав внутрішню логіку сюжету і в кінцевому рахунку переріс у специфічний засіб донесення внутрішнього змісту твору.

Принцип застосування в романі-«попередженні» художнього моделювання був здавна властивий «інтелектуальній», «концептуальній» літературі, тому досить природно, що роман-«попередження», будучи органічною її часткою, також широко ним користувався. Інтелектуальна специфіка його відобразилась у більш раціональному підході до структури твору, наклала свій відбиток на його образну систему. Оскільки змістом і об'єктом зображення сучасного роману-«попередження» стала саме логіка суспільних ситуацій і розвиток соціальних процесів загальнолюдського масштабу, то і художні образи, їх роль і значення у творі набули іншого характеру і звучання порівняно з традиційними художніми образами реалістичної літератури. Високий ступінь раціональності роману-«попередження», яка відобразилась у факті появи в ньому персоніфікованих характерів, вимагала втілення тенденції соціального розвитку і життєвої філософії.

Головним героєм роману-«попередження», що знаходився в центрі уваги і розповіді, а іноді виступав від власної особи, часто був інтелігент. Герой такого твору розмірковував над «вічними» питаннями, над проблемами, які поставила перед нами сучасність: «споживання», знищення особистості людини в буржуазному суспільстві, соціальної несправедливості, порочності експлуататорської системи капіталізму тощо. Але найважливішим і найактуальнішим було питання про небезпеку атомної війни, бо «війна стала і стоїть до цього дня – перед творчою свідомістю багатьох відомих письменників – не просто як предмет зображення, але і як проблема, гостра і страждальницька, від якої нікуди не втекти».

⁷⁰ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

У романах-«попередженнях» не просто передбачалися різні варіанти майбутнього, але і створювалися алегоричні картини дійсності, піднімалися питання про те, що саме в природі сучасного буржуазного суспільства стало перешкодою його прогресивному розвитку, що зробило його принципово неприйнятним для людства завтрашнього дня. У подальшому ж і сама дія твору, і його основні образи дотримувалися реалістичних законів розвитку, бо «послідовно проведений принцип уявного експерименту, який був заснований на взаємодії завданих штучних умов з дійсністю, передбачав розгладливість об'єктивним критеріям і логіці дійсності. Чим далі роман-«попередження» відривався від реальності в бік умовності і фантастики, тим більш абстрактними, персоніфікованими робилися його образи і схематичнішими — події».

Усі ці обставини призвели до того, що в них знайшли своє втілення деякі із тенденцій загальнолітературного розвитку ХХ ст. Зокрема, в романі-«попередженні» було помітним прагнення до постановки і вирішення філософської проблеми. Автори розмірковували над тим, куди йшло людство, що дав і відняв у нього науково-технічний прогрес, якими небезпеками він сповнений не тільки в соціальному, а і в духовному плані, як змінилося життя людини і як це відобразилось на її світосприйнятті й самопізнанні. Письменники не тільки попередили людство про небезпеку, яка нависла над ним, а й закликали до активної боротьби, протесту проти неї, висловили віру в те, що гуманність і здоровий глузд допоможуть здобути перемогу.

Сучасні романи-«попередження» були, як правило, суто політичними, навіть якщо їх автори свідомо не ставили перед собою подібної мети. Міра взаємопроникнення художньої і політичної свідомості в них була досить високою, бо, не дивлячись на свою зовнішню умовність і фантастичність, вони тісно поєднувалися з дійсністю, із суспільними процесами широкого масштабу, з подіями, які мали велике значення для всього людства, і їхніми гіпотетичними наслідками, що могли обернутися неліченими бідами в майбутньому.

Творам такого плану властивий сатиричний колорит.

Істинній (не тільки за формою, а й за змістом) антиутопії як жанровому різновиду притаманні глибокі розчарування в умовах етичних прагнень минулого, відречення від соціального ідеалу поряд зі спотворенням ідеалів свого ідейного супротивника, утвердження в свідомості людини думки про приреченість будь-якої боротьби і безперспективності науково-технічного розвитку; визнання неможливості суспільного прогресу, страх перед революцією, а в кінцевому результаті безвихідний песимізм, хоча і не без певної частки критики, правда, аналогічної за своєї суттю.

У той же час характер і зміст роману-«попередження», в який входили і твори за своїми формальними властивостями близькі до антиутопій або, які мали форму антиутопії, визначалися тим, що в ньому в ім'я захисту людини і її гуманістичних ідеалів відкрито засуджувалися негативні тенденції буржуазного суспільного розвитку, піддавалася гострій критиці вся система капіталізму, викривалася його антинародна, реакційна сутність, беззастережно заперечувалася будь-яка його позитивна роль у подальшому поступовому русі

людства. Разом з тим картини можливого похмурого майбутнього, які були змальовані в романі-«попередженні», зовсім не протирічили гуманістичним поглядам їх авторів, бо, як влучно відзначив Т. Бондарев, оптимізм і трагізм митця – це зовнішня і внутрішня сторона медалі, діалектична єдність, у якій вона не виключає іншого»⁷¹.

Одним із головних завдань роману-«попередження» став художній образний аналіз соціальної дійсності і небезпечних тенденцій її розвитку в перспективі, динаміці з метою виявлення її історичної продовженості й прогнозування вірогідних напрямів еволюції.

Специфічною рисою роману-«попередження» стала поліжанровість як новий тип художньої умовності, що надало можливість неповторно художньо зображати досить серйозний життєвий матеріал, дозволило в доступній і цікавій формі донести до читача всю складність хвилюючих письменника проблем сучасності. Кожну із специфічних рис роману-«попередження» окремо можна було помітити і в творах інших жанрів сучасної літератури. Однак усі разом вони були об'єднані в романі-«попередженні», чим і визначали його художню своєрідність.

Зазначений жанр розглядав наймолодший жанр соціальної фантастики, який піднімав цілий ряд важливих актуальних політичних, соціально-економічних і морально-естетичних проблем.

Проблеми майбутнього стали предметом гострої ідеологічної боротьби. Це було зумовлено тим, що вона тісно і безпосередньо була пов'язана з досягненням смислу і цілей історичного розвитку, кристалізацією соціального ідеалу, визначенням характеру передових суспільств, відносин і розуміння місця і ролі, які відведені людині в житті суспільства.

Переконливо показуючи історичну неспроможність капіталізму і безперспективність розвитку суспільства, роман-«попередження» закликав по-новому поглянути на проблеми сьогодення, розпізнати в них паростки можливих катастроф з тим, щоб уже зараз почати боротьбу проти них. Він піднімав найвагомші соціально-політичні питання сучасності, брав активну участь в ідеологічній боротьбі на боці сил світу, демократії і прогресу.

З упевненістю можна констатувати, що роман-«попередження» знайшов своє місце і «самовизначився», влившись у широкий потік передової світової літератури.

3. Антиутопічний характер творів Маргарет Е. Етвуд

«М. Е. Етвуд письменниця, яка була добре відомою не лише в себе на батьківщині – в Канаді, а й поза її межами – в Німеччині, Франції, Голландії, Росії. Увагу читачів і критиків привертала захоплючі сюжетні колізії, широкий спектр порушених проблем, ліризм поетичних творів, вишуканий стиль і драматургія прози, глибина й науковість її літературознавчих праць.

⁷¹ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

Світобачення М. Етвуд вирізнялося філософічністю. її романами, як і характерами персонажів, були притаманні синкретизм і аналітичність, відсутність прямолінійної конкретики, сплав художньо-стильових рис і реалістичність у вирішенні мистецького завдання водночас.

У 1985 році вийшов друком найвідоміший твір М. Етвуд «Розповідь служниці» («The Handmaid's Tale»). Відгуки преси на нього були однотайно захопливими. Як і романи «Цей дивний новий світ» О. Хакслі та «1984» Дж. Орвелла цей роман став класикою сучасної літератури. Жанр твору трактували як «фентезі» на тему майбутнього, казку-попередження, феміністичний трактат. У романі письменниця змалювала жахливу патріархальну теократію, яку створили чоловіки за допомогою жінок, і яка позбавлена свободи тих та інших.

«Розповідь служниці» принесла М. Етвуд другу премію генерал-губернатора (1986)

Жанрову належність психологічної прози письменниці однозначно визначити було важко, адже у ній знаходимо елементи історизму, фемінізму, психологізму, детективу та фантастики, взаємодоповнивши один одного, вони виразили водночас певну домінанту.

Роман-антиутопія «*Розповідь служниці*» (1985) і «Оріс та Крейк» (2003). Саме в антиутопіях М. Етвуд переконливо аргументувала свої теоретичні висновки щодо властивих канадцям, на її думку, світоглядних позицій «жертвності» й «ви- живання» в умовах політичної та культурної експансії США. Вона доводила, що канадська література не мала вигляду імпортованої англійської чи адаптованої американської, а виразила ознаки власної традиції.

Основне для М. Етвуд – «заперечувати факт, що ти виступав жертвою». Письменниця якщо й визнавала факт жертвності, то пояснювала його як Божу волю, біологічний закон, необхідність, зумовлену історичним чи економічним розвитком, існуванням підсвідомої чи будь-якої іншої загальної, всеосяжної ідеї. Обравши джерелом власної жертвності чийсь волю, а не на власну провину, жертва не чекала на осуд. Вона не противилася долі, бо хто ж наважився б виступити проти Провидіння. Ось чому для М. Етвуд важливо було відмовитись від прийняття неминучості подібної ролі, тобто навчитися бачити об'єктивні причини жертвності, щоб зрозуміти, яку частку об'єктивного досвіду можна змінити, доклавши певних зусиль. Іншими словами, активно плекати в собі антижертвність. М. Етвуд виробила модель, засновану не на соціальному, а на індивідуальному досвіді. Канадська традиція, на думку письменниці, – це не історія принижень і поразок, її слід розглядати в ракурсі жертви в оточенні колоніальної культури. При цьому М. Етвуд наголошувала, що тема «Канада як колективна жертва» у творах більшості письменників розкривалася через міфологічну драматизацію певних життєвих фактів (Ю. Акен, Р. Сміт). Це властиво, до речі, і творчості самої письменниці, яка визнала, що література її країни мала темне тло, її часто супроводжували похмурі тони, що було зумовлено специфікою національного світобачення.

Роман М. Етвуд «*Розповідь служниці*» – фантастика, надто подібна до реальності. Скомбінувавши, як уже зазначалося, жанри (феміністський,

політичний, екологічний роман), письменниця обрала за основу дистопію, а події, що розгорталися, подала як жіночу художню автобіографію з науково-фантастичним забарвленням. Дослідниця творчості М. Етвуд – К. Хауеллс вбачала в романі соціальну сатиру, що ґрунтувалася на свідомому поєднанні пуританської етики й елементів Старого Заповіту. Світ дистопії не лише фантастичний. Це уявне місце, «що існувало десь на межі можливого, за обрисами кордонів реального». Дистопія подібна до дзеркального відображення світу, в якому жила і який бачила письменниця. Вона запропонувала такі моделі майбутнього, що символізували наслідки певної політичної чи соціальної поведінки, притаманної сьогоденню.⁷²

Дослідник творчості письменниці Ч. Банерджі наголошував, що М. Етвуд створила в романі дві рівнозначні реальності: «Одна стосувалася наївних ілюзій, інша – елітарної гри з ілюзіями і пародіюванням». Наївні ілюзії – це віра Офред у повернення до колишнього життя, до Люка й доньки; елітарна гра – розмови із Командором. Водночас уся структура твору – складної алегорії сучасного життя, викривленого дзеркала Всесвіту, що бездумно прямувала до власного завершення – пройнята гірким пародіюванням.

У стилі «Розповіді служниці» написаний і роман-антиутопія М. Етвуд «*Орікс та Крейк*», який одразу ж привернув до себе пильну увагу критики. Цей твір також оповідав про самознищення, фізичне й психологічне, людської цивілізації, що перетворилася на жорстоке, цинічне, амбіційне й безглузде співтовариство. Щоправда, тут, на противагу «Розповіді служниці», авторка вдалася до використання міфологічних елементів та прийомів наукової фантастики. Міфологеми роману були чітко визначені, майстерно вплетені в дискурс, вони склали суцільний міфопоетичний твір із досить оригінальним сюжетом.

Задум, який художньо втілила у романах «Орікс та Крейк» і «Розповідь служниці» канадська письменниця М. Етвуд, перегукувався з пророчими словами Рея Бредбері: «Я не прагну передбачити майбутнє. Я прагну його запобігти...» А чи не у цьому і полягає головний зміст антиутопічних творів Маргарет Е. Етвуд.

Питання для самоконтролю:

1. Якою є генеза «утопії» і «антиутопії»?
2. Які Проблеми, тематика і основні риси роману-антиутопії?
3. Які риси втілювала в собі утопія як одна із своєрідних форм суспільної свідомості?
4. Що розуміється під поняттям утопія як літературний жанр?
5. Які характеристики класичної антиутопії?
6. У чому полягає спільність утопії і антиутопії?
7. Які ознаки антиутопії?

⁷² Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. - К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

8. Які твори Маргарет Е. Етвуд мають Антиутопічний характер?

Лекція 13. Сучасний процес: співвідношення і взаємодія різних стилів, напрямів, течій.

ПЛАН

1. Тема самотності в творчості японського письменника Х. Муракамі
2. Фантастика як різновид художньої літератури.
- 3 С. Лем – представник філософської фантастики.

Література: 1, 11, 10, 16, 20, 21, 24, 29, 35

Поняття і терміни: *новела, психологізм, гумористичний гротеск, соціально-філософський роман, наукова фантастика, метод художньої літератури, «наукова вигадка», «фентезі»*

1. Тема самотності в творчості японського письменника Х. Муракамі

Японська література в світі загалом була майже не відома. На те були серйозні причини. Труднощі з вивченням мови, наявність культурного бар'єру, відмінність у ментальній та художній традиції не сприяли популяризації японської літератури.

Навіть якісно перекладені твори залишали в читачів враження, що втрачено щось важливе. Проте, література ХХ–ХХІ ст. почала рясніти темами й мотивами, що знищували межу нерозуміння між існуючими літературами, незалежно від традицій, мов, культур, ментальностей.

Маємо на увазі насамперед тему самотності, що стала об'єднуючим чинником як латиноамериканської, так і західноєвропейської та японської літератур.

Посилювалися процеси інтеграції, відчувалося тяжіння до східних елементів у культурі та філософії. Яскравим прибічником ідеї зближення Сходу і Заходу був японський митець Харукі Муракамі (1949 р.н.). У літературну тканину він ненав'язливо ввів філософські категорії цього процесу.

Так склалося, що до кінця 90-х років ХХ ст. сучасними японськими письменниками для українських та російських читачів залишались Кобо Абе та Кендзабуро Ое. Хоча найбільш відомі свої твори вони створювали впродовж 70-х років. Таким чином, тридцять років україномовні читачі і не уявляли, що японці читають, над чимось розмірковують, з приводу чогось сумують і над чимось сміються. Проте в

1997 році в Росії популярності набув роман «Полювання на Вівцю». Приблизно рік текст розповсюджувався російськомовною Мережею, і лише згодом, уже набувши певного визначеного бренду, з'явився на друкованому папері. Саме тому справедливо було б вважати Харукі Муракамі першим автором, який відкрив україномовному та російськомовному читачеві вікно до

сучасної Японії і відповідно – перший у світі письменник, який «підкорив» своєю творчістю переважну більшість читачів країн колишнього Радянського Союзу через мережу Інтернет.

В український культурний простір Муракамі ввів перекладач І. Дзюб. До популяризації імені японського митця певною мірою долучилися й українські видання на зразок «Книжника-review», «Зеркала недели», «Киевских ведомостей». Тексти творів Муракамі було надруковано в журналах «Сучасність» та «Всесвіт». Проте, літературознавче й історико-літературне осмислення творчості митця залишалося прерогативою виключно російських дослідників: Д. Коваленіна, Т. Касаткіної, Г. Чхартішвілі, Е. Єрмоліна.

Життя цієї людини до цього часу можна було називати цілком звичайним. Подобицями свого особистого життя Муракамі завжди ділився без особливого прагнення. «Всё, о чем я хотел сказать людям, я рассказываю в своих книгах», – саме так призупиняє письменник наступ журналістів та читацької аудиторії на фортецю власного приватного життя.

У 1979 році Муракамі опублікував повість «*Слухай пісню вітру*» – першу частину «Трилогії Криси». Отримав за неї літературну премію «Гундзо Сіндзінсьо» – престижну нагороду, яку щорічно присуджував солідний журнал «Гундзо» японським письменникам-початківцям. Деяко пізніше – національну премію «Нома» відповідно за ті самі заслуги. Наприкінці року роман-призер був розкуплений нечувано для дебюту тиражем – понад 150 тисяч екземплярів у цупкій обкладинці.

У 1980 році він побачила світ повість «Пінбол-1973» – друга частина «Трилогії Криси». Цього ж року письменник продав свій бар, а на життя почав заробляти виключно власними творами.

Роки, віддані джаз-бару, не пройшли для Муракамі даремно. Він навчився довіряти таланту і водночас зрозумів, що просто мати талант замало. Дуже важливо в житті – яким ти народжуєшся: талановитим чи ні. Якщо людина позбавлена таланту, то її життя – порожня витрата часу.

У 1982 році Муракамі закінчив свій перший роман «Полювання на Вівцю» – третю частину «Трилогії Криси». У тому ж році отримав за нього премію «Нома» для авторів-початківців, що присуджувалася літературним журналом «Бунгей сюн-дзю».

Харукі Муракамі – прозаїк, уподобання якого складала дві полярні художні форми: оповідання й роман. Майстерність письменника в кожній з них була підкреслено оригінальна. Він любляв запутані інтригуючі сюжети й водночас надзвичайно спрощені оповідні прийоми.

Збірка «*Привиди Лексінгтона*». Центральна тема творів, вміщених у ній, яка стала провідною для творчості Муракамі, це тема самотності як природного стану людини у певні періоди життя. Самотність – постійна характеристика героїв семи новел збірки: самотній оповідач, що наглядав за покинутим будинком; самотній господар, який давно втратив батьків і друга; самотній товариш господаря, товариство якого, після смерті матері, складала лише зірки

на небі. Здається, лише привиди не були вражені хворобою самотності. Героїв-оповідачів (у п'яти новелах – чоловіки, у решти двох – жінки) відрізняла хіба що відмінність темпераментів.

Самотність у тлумаченні автора мала різні прояви, причини і наслідки. Наприклад, в оповіданні «*Тоні Такія*» йшлося про самотність-приреченість. У післявоєнній Японії герой залишався в цілковитій самотності через дивну примху батька, що дав синові англійське ім'я. Визначена з дитинства самотність була постійною домінантою, своєрідним хрестом чужої спокути, не дивлячись на всі зусилля Тоні.

Жіночі образи японським письменником були зображені з не меншою виразністю. Надзвичайно рішучою була героїня оповідання «*Зелений звір*», яка сміливо й жорстоко знищила потворне чудовисько, що колись знайшло собі притулок у корінні дуба. Дружина «снігового чоловіка» з однойменного оповідання мала сили назавжди залишитися на північному полюсі самотності, на яку вона, закохавшись, сама себе прирекла.

Герой-підліток – образ, який набув особливої популярності в американській літературі, знайшов своє втілення і в творчості Муракамі. Свідченням цього став перший роман письменника про підлітків «Дослухайся пісні вітру» (1979), а також новели «Мовчання» та «Сьомий».

У новелі «*Мовчання*» було відтворено процес переходу юнака зі світу дитинства до світу дорослості.

Цей невеликий за обсягом твір насправді порушував велику кількість проблем. Одна з них – це взаємовідносини людини й натовпу, проблема маніпуляцій людською свідомістю. Окреслена проблема не була новою у світовій літературі, але, безумовно, зберігатиме свою актуальність безвідносно до часових і просторових меж. Літературна спадщина ХХ ст. відтворила кризові стани людини: Т. Манн «Маріо й чарівник», А. Камю «Чума», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», Е. Йо-неско «Носороги», П. Зюскінд «Запахи», Й. Бродський «24 грудня 1972 року», Г. Белль «Мовчання лікаря Мурке», Х. Муракамі «Хроніки Заводного Птаха» тощо. Тема самотності й неприйняття особистості натовпом – була однією з центральних у всіх названих творах. Однак тільки два з них містили у своїх назвах образ мовчання – це оповідання Генріха Белля «Мовчання лікаря Мурке» та новела «Мовчання» Харукі Муракамі.

Одзава – головний герой новели – прагнув щосили кричати про проблеми самотності, однак мовчання натовпу ховало цей крик у холодній воді забуття, відчуження, нерозуміння.

Лікарю Мурке серед тотальної говірливості оточуючих найціннішим даром видавалося мовчання як можливість чути, слухати і бути почутим.

Головному герою новели «*Сьомий*» лише через сорок років вдалося звільнити підсвідомість від дитячого кошмару: на його очах під час тайфуну загинув товариш. Пережите нещастя, всеохоплююче почуття провини стояли на заваді формуванню комунікативних зв'язків із соціумом, звужували коло соціальних контактів героя.

Таким чином, у невеликих за обсягом жанрових формах найбільшою мірою проявилася майстерність письменника оповідати будь-яку історію так, щоб вона не втрачала своєї захоплюючої інтриги. Найчастіше загадкові події руйнували межу між реальним і потойбічним.

«Після сутінок». Цей роман японського письменника розповідав про життя, в якому все було підпорядковане чітко встановленим законам. Ким вони були вигадані – невідомо, однак прагнення не коритися ним не виникало у жодного з героїв. Саме тому читача не залишало відчуття, що сюжет роману розвивався сам собою, без стороннього втручання.

Тому тим більше дивувало, що саме буденність з її галасливим примітивізмом, впорядкованим хаосом породжувала мудрість, а нічим не примітні люди, що зустрілися, за волею автора, у токійському кафе, перетворювалися на символи чогось великого і значного. Вони просто спілкувалися: молода дівчина, що читала книгу в метушливому нічному закладі, де так важко зосередитися, і молодий чоловік із тромбоном, якого сюди привело бажання втамувати голод перед нічною репетицією. Життя зіштовхнуло людей і розвело, роз'єднувало долі і єднало, здавалось би, не поєднане, життя було швидкоплинним і водночас могло сповнити невеликий проміжок часу надзвичайно знаменними подіями. Саме про це роман Муракамі, дія якого розгорталася протягом так званого періоду *afterdark*, часу, що наступав відразу після сутінок і закінчувався з приходом світанку.

Хронологія подій надміру проста. Зазвичай вночі ті, хто спав, бачив сни, а ті, хто не спав, ці сни переживали в реальному житті. Можливо, все те, що мало місце в романі, і скидалося на сон, однак воно було справжньою дійсністю.

Дотримуючись традицій власне японської літератури, Муракамі вводив до сюжетної лінії роману легенду про трьох братів, які опинилися на безлюдному острові. Кожному з них була дана можливість обрати місце для життя, але перед цим зтягти на гору величезний важкий камінь. Те місце, де зупинявся кожен із них, ставало їхнім притулком назавжди. Один із братів зупинився неподалік від підніжжя гори. Море близько, рибу можна ловити. Другий зупинився трохи далі – фрукти та овочі навкруги – жити можна. І лише третій брат зумів докотити камінь до вершини гори. Там було прохолодно і не було їжі, однак тільки звідси він міг бачити увесь світ і його неповторну красу.

Відповідно до цієї легенди, всі персонажі роману знаходилися на різній висоті однієї гори під назвою «Життя».

Майстерність Харукі Муракамі:

- книга – це засіб духовного зцілення;
- герої – найчастіше люди самотні, на деякий час позбавлені чітко визначених життєвих орієнтирів;
- письменник і читач писав, і читав, і в процесі написання й читання відповідно дізнавався про те, що мало відбутися далі;
- спроба переказати оповідання приречена на фіаско. Сюжетно письменник дійсно вражав такою приголомшливою порожнечею своїх новел, що пробирав страх;

- загадковість подій стирала межу між реальним та потойбічним. Ірреальне було викладено як таке, з яким можна співіснувати, як щось абсолютно рядове, що не викликало жодних заперечень чи застережень.
- оповідь у творах велася виключно від першої особи; причина не в тому, що герої мали занадто багато схожого із постаттю самого автора; така манера розповіді сприяла передбаченню того, про що думали та чим жили його герої;
- прагнення змінити японську літературу зсередини, а не зовні, для цього письменник винайшов свої власні правила⁷³.

2. Фантастика як різновид художньої літератури.

Фантастику читають гуманітарії і техніки, робітники й службовці. Практично, фантастикою цікавиться кожен. А особливо – молодь від 14 до 25 років. Наукова фантастика зайняла досить міцні позиції в світовому літературному процесі. Проте спостерігалось трохи зверхнє ставлення до цього жанру, по-перше, через подачу серйозних проблем у стилі захоплюючих пригод; по-друге, наука розвивається дедалі швидше, тому науково-фантастичні передбачення і відкриття не встигають за фантастичними науковими дослідженнями.

Фантастика (грец. phantastike – мистецтво уявляти) – це 1) різновид художньої літератури; 2) спосіб художнього творення, в основі якого лежить нереальне, уявне, чарівне, наприроднє.

Фантастика відіграла велику роль і для науки, зокрема космічних досліджень. Письменники-фантасти сповістили про вихід у космос, намітили етапи проникнення в світовій простір і створили екстремальні ситуації, з якими на практиці зіткнулися космонавти. Отже, прилучила мільйони людей до космічного світосприймання, наблизила Всесвіт до людства

Вона поділяється на наукову фантастику і «фентезі».

Наукова фантастика- жанр літературний, популярний серед молоді.

«Фентезі» — своєрідні казки для дорослих, у центрі яких переважно боротьба зі злом. Лін Картер, автор книги «Уявні світи», визначив «фентезі» як оповідання про дива, які не належать ні до наукового світу, ні до потойбічного. Такі твори часто створювалися на основі міфологічних і казкових образів, сюжетів.

Термін «наукова вигадка» або «наукова белетристика», виник у 1926 році в Америці і був вперше впроваджений письменником Х. Гернсбеком. До його появи і впровадження існували інші поняття: «науковий» і «фантастичний» (так свої романи називали Жюль Верн і Г. Уеллс). Обидва поняття об'єднав в одне «науково- фантастичне» Я. Перельман у 1914 році, додавши його як підзаголовок до свого оповідання «Сніданок у невагомій кухні».

⁷³ Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.

Наукова фантастика поєднала в собі метод художньої літератури з пізнанням і відображенням світу, в якому на першому плані – уява та інтуїція, метод науки з експериментальною основою і суворою логікою аналізу.

Тематичний спектр наукової фантастики різнобарвний:

- прогностична, винахідницька;
- ненаукова, казкова;
- утопічна, позитивна;
- попередження від необачних шляхів, які можуть виявитися фатальними завтра.

Наукова фантастика ставила і розв'язувала соціально-естетичні проблеми: зображення моделі майбутнього, психологічних нюансів у взаєминах людей і поведінці окремої особистості, неймовірних припущень форм розумного життя, аналізу різноманітних шляхів, які ведуть не тільки до цивілізації, а й до її фізичного й духовного знищення, відповідальності людей науки й людей, що відповідають за науку.

Проблема відповідальності – одна з головних. Вона потребувала від людини навчитися поводитися з власними знаннями, бути добрішою, ніж вона є, зберегти планету для наступних поколінь,

Основні напрями розвитку наукової фантастики:

- соціально-філософський – П'єр Буль «Планета мавп»; брати Стругацькі: «Важко бути богом»; «Кульгава доля»; Рей Бредбері «451° по Фаренгейту»;
- стосунків з позаземними цивілізаціями – Г. Уеллс «Війна світів»;
- відповідальності людей за наслідки наукових відкриттів – Г. Уеллс «Людина - невидимка»;
- взаємовідносин людини і природи – Г. Уеллс «Острів доктора Моро»;
- психологічна непримиренність «особистості» й «суспільства».

Науково-фантастичний твір містив у собі:

- парадоксальну ідею, небачений експеримент, дивну гіпотезу;
- конфліктну ситуацію і раптовий поворот дії, що акцентувало увагу на моральному підґрунті проблеми;
- функціональну роль героя, нівелювання його особистісного начала, типізацію найкращих рис сучасників;
- безмежні можливості людського розуму й серця;
- співвідношення «життєвої правди» майбутніх днів з реальним історичним досвідом, продовженим у часі;

3. С. Лем – представник філософської фантастики.

Народився 12 вересня 1921 року у Львові (на той час – територія Польщі) в родині лікаря. Там же минули його дитячі та юнацькі роки, про які він розповів у книзі «Високий замок». Закінчивши гімназію, у 1939 році Лем вступив до медичного інституту рідного міста. Вищу освіту здобув на медичному факультеті Львівського університету. Німецька окупація Львова влітку 1941 року перервала навчання. Юнак опинився в Кракові і вступив на медичний факультет Ягеллонського університету. Оскільки відмовився складати випускні

іспити, не захотів бути лікарем, отримав сертифікат про закінчення курсу навчання.

Працював асистентом на кафедрі психології, в науково-дослідницькому інституті, займався історією і теорією науки.

«Соляріс» (1961) – один із шедеврів сучасної наукової фантастики. С. Лем у своєму творі намагався зобразити не стільки якусь конкретну космічну цивілізацію, скільки невідому форму матерії, явище біологічне, а може навіть психологічне, яке не збігалось з очікуванням, надіями, передбаченням сучасників.

Головна тема роману – гіпотетична зустріч людей з носіями інопланетного розуму, пошук відповіді на запитання: «Чи готове людство до зустрічі з Невідомим?», змалювання меж людського пізнання.

У творі висвітлені такі проблеми: філософські – взаємовідношення матерії і духу, свідомості; метафізичні – чи можливе мислення без свідомості; моральні – чого можуть чекати люди, на що сподіватися, встановивши зв'язок з мислячими морями.

Розповідь у романі йшла від імені вченого-біолога Кріса Кельвіна, який прибув на дослідницьку станцію віддаленої планети Соляріс із метою підтвердити або спростувати необхідність пошуку контакту з величезною субстанцією Океан.

Планету Соляріс було відкрито давно. Проте майже 40 років до неї не наближався жоден корабель, оскільки аксіомою вважалася теорія Гемю-Шеплі про неможливість виникнення життя на планеті з подвійних зірок. Однак вчені через спостереження і обчислення дійшли висновку, що Соляріс мав постійну орбіту і заслуговував на дослідження.

Планета Соляріс майже цілком покрита розумним Океаном, мислячою структурою, яку вчені-фізики назвали «плазматичною машиною», здатною до цілеспрямованих дій в астрономічному масштабі. Океан – це велетенський мозок, який випередив у своєму розвитку цивілізацію. Він не будував мостів, літальних машин, а займався тисячкратним перетворенням – «онтологічним аутометаморфозом», тобто штучно синтезував людські тіла, навіть удосконалював їх, вносячи в їхню субатомну структуру незбагненні зміни. Він – єдиний мешканець загадкової планети, яку багато років досліджувала наукова станція землян.

Океан – високоорганізована плазма, здатна не тільки стабілізувати орбіту Соляріса, що обертається навколо двох сонць – червоного й блакитного, а й відтворювати на своїй поверхні різноманітні земні образи, видобуті в пам'яті людей, котрі постійно перебувають на станції. Тому на станції з'являються «гості» – ті, кого вже немає в живих, щоб розкрити темні сторони її мешканців, ретельно приховані від суспільства і самих себе. Кельвін приходить відвідати його покійна дружина Харрі, котра вчинила самогубство через духовну самотність 10 років тому. До Гібаряна – потворна негритьянка, хтось відвідує і Сна-ута. Із-за дверей лабораторії Сарторіуса долітає дитячий голос і тупотіння

босих ніг. Усі ці істоти – не фантоми, вони дихали, розмовляли, цілувалися, мали все, крім пам'яті про минуле. Спроби знищити спільні породження людської підсвідомості й активної волі Океану виявляються неможливими – вони знову відродилися.

Проте не всі члени станції здатні зустрічатися з такими «гостями». Гібарян покінчив життя самогубством, ввів собі перностал, Старторіус близький до божевілля. Кельвін і хотів спілкуватися з Харрі і разом з тим боявся її. Однак не стримував своїх почуттів, і закохувався в нову Харрі.

Сарторіус сконструював анігілятор, який знищував «гостей». Він і кібернетик Снаут прагнули якомога швидше покинути Соляріс. Кельвін, навпаки, переживши повернення і втрату коханої людини, вирішив залишитися на Солярісі, щоб зрозуміти те, що відбулося, збагнути таємницю життя Океану. Сарторіус вважав, що в процесі пізнання мета виправдовує засоби, навіть до повного знищення самого об'єкта пізнання. Кельвін же, навпаки, вважав пізнання засобом досягнення благородних соціальних ідеалів людства.

Океан піддавався опромінюванню жорстокими рентгенівськими променями протягом 4 днів.

Як висновок, звучали слова автора: «Саме існування мислячого колоса ніколи вже не дасть людям спокою».

Роман «Соляріс» був екранізований російським режисером А. Тарковським (1972). Фільм удостоєний призу на міжнародному фестивалі в Каннах.

Художній метод С. Лема:

- глобальний масштаб проблематики;
- дійсний характер прогнозів;
- сучасне трактування морально-філософських проблем;
- поглиблений психологізм;
- гострий філософський аналіз;
- реалістична достовірність у зображенні фантастичних обставин;
- гумористичний гротеск.

Питання для самоконтролю:

1. Фантастика як різновид художньої літератури
2. Які основні напрями розвитку наукової фантастики?
3. Що містив у собі науково-фантастичний твір?
4. Що притаманно для творчості художнього методу С. Лема?
5. Який тематичний спектр наукової фантастики?
6. Що характерно для майстерності Харукі Муракамі?
7. Хто ввів в український культурний простір Муракамі?

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2001.
2. Антонова О. Картини новітньої сербської ідентичності Звонка Карановича у трилогії «Щоденник дезертира» URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15368/1/3.pdf>
3. Біличенко О. Функціональні особливості художньої літератури в системі соціальної комунікації. Вісник Книжкової палати. 2012. № 7. С. 49-52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr_2012_7_14.
4. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
5. Болецький Владзімеж Лови на постмодерністів. «Критика», 2001. V, Число 7–8 (45–46) (с. 8–13).URL: <https://krytyka.com/ua/articles/lovy-na-postmodernistiv>
6. Василишин М. Особливості неореалізму в літературах Югославії та Італії (компаративний аспект). URL: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/13613>
7. Гаманюк В. А. Міжкультурні особливості художніх текстів сучасної німецької літератури. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2017. Вип. 16. С. 303-311.URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PhSt_2017_16_37.
8. Гречешнюк О. Німецькомовний генераційний роман як жанровий різновид сімейного роману. *Іноземна філологія*, 2019. С. 135–150.
9. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ - початку ХХ століття : навчальний посібник. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.
10. Давиденко Г. Й., Чайка О. М., Гричаник Н. І. Кушнерьова М. О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.
11. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ: Довіра, 2002. 318 с.
12. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. *Слово і час*. 1995. №2. С.18-27.
13. Дроздовський Д. Література й візуальне мистецтво епохи метамодернізму: Трансгресія, транс-міграція, транзитивність. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. Вип. 8. С. 248-255. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2013_8_21.
14. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Харьков : Фолио, 2000. 354 с.
15. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с
16. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіжна література в школах України*, 2002. № 5. С. 2–12.
17. Конспект лекцій URL: <http://philology.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/10/Konspekti-lekciy.pdf>

- 18.Криворучко С. К. Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126(1). С. 206-217. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126\(1\)_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126(1)_29).
- 19.Кропивко Ірина Валентинівна Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kropyvko_Iryna/Ukrainska_i_polska_postmoderna_proza_karnaval_frahmentatsiia_frontyr.pdf
- 20.Кузьменко В. І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2012. 432 с.
- 21.Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 175 с.
- 22.Макар О.Р. Масова культура та естетичний смак. *Вопросы духовной культуры* – *Культурология*. URL: <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/59216/41-Makar.pdf?sequence=1>
- 23.Масова та елітарна культура. Проблеми їх взаємодії. URL: <https://studies.in.ua/shpora-culture/545-18-masova-ta-eltarna-kultura-problemi-yih-vzayemodyi.html>
- 24.Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.
- 25.Мірошниченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України. Серія : Культурология*. 2017. Вип. 55. С. 109-117. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_13.
- 26.Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46 с.
- 27.Оляндер Л. Польська література ХХ – початку ХХІ століть як складова частина європейського красного письменства і волинський текст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 9. С. 112-118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2014_9_25.
- 28.Попова О.В. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. Проблеми семантики слова, речення та тексту. С. 163–167. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/270150.pdf>
- 29.Пухната С., Комаров С., Любимцева Л. Зарубіжна література доби постмодернізму. Горлівка, 2011. 348 с.
- 30.Саратовський В. «Римські оповідання» та їх автор / Альберто Моравія. Римські оповідання. «Дніпро», 1974. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Alberto_Moravia/Rymski_opovidannia.pdf
- 31.Скорина Л. Аналіз художнього твору : навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика). Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2013. 424 с.

32. Сухомлинов О.М. «Молода Польща» як антипозитивістська альтернатива: специфіка еволюції літературного процесу. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Ніжин, 2007. С. 143-148.
33. Устименко-Косоріч, О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії : навч. посіб. для студ. зі спец. 8.02020401 «Музичне мистецтво». Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. 175 с.
34. Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432 с.
35. Ференц Н.С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. К. : Знання, 2014. 511 с.
36. Чеслав Мілош. URL: <https://duh-i-litera.com/milosh-cheslav>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2001.
2. Антонова О. Картини новітньої сербської ідентичності Звонка Карановича у трилогії «Щоденник дезертира» URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15368/1/3.pdf>
3. Біличенко О. Функціональні особливості художньої літератури в системі соціальної комунікації. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 7. С. 49-52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr_2012_7_14.
4. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. К. : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
5. Болецький Владзімеж Лови на постмодерністів. «Критика», 2001. V, Число 7–8 (45–46) (с. 8–13). URL: <https://krytyka.com/ua/articles/lovy-na-postmodernistiv>
6. Василишин М. Особливості неореалізму в літературах Югославії та Італії (компаративний аспект). URL: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/13613>
7. Гречешнюк О. Німецькомовний генераційний роман як жанровий різновид сімейного роману. *Іноземна філологія*, 2019. С. 135–150.
8. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ - початку ХХ століття : навчальний посібник. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.
9. Давиденко Г.Й., Чайка О.М., Гричаник Н.І. Кушнерьова М.О. Історія новітньої зарубіжної літератури. Навчальний посібник. К.: Центр учбової літератури, 2008. 274 с.
10. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири// Слово і час. – 1995. – №2. – С.18-27.
11. Дроздовський Д. Література й візуальне мистецтво епохи метамодернізму: Трансгресія, транс-міграція, транзитивність. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. Вип. 8. С. 248-255. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2013_8_21.
12. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с
13. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіжна література в школах України*, 2002. № 5. С. 2–12.
14. Конспект лекцій URL: <http://philology.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/10/Konspekti-lekciy.pdf>
15. Криворучко С. К. Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126(1). С. 206-217. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126\(1\)_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126(1)_29).
16. Кропивко Ірина Валентинівна Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kropyvko_Iryna/Ukrainska_i_polska_postmoderna_proza_karnaval_frahmentatsiia_frontyr.pdf?

17. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2002. 175 с.
18. Макар О.Р. Масова культура та естетичний смак. *Вопросы духовной культуры* – *Культурология*. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/59216/41-Makar.pdf?sequence=1>
19. Масова та елітарна культура. Проблеми їх взаємодії. URL: <https://studies.in.ua/shpora-culture/545-18-masova-ta-eltarna-kultura-problemi-yih-vzayemodyi.html>
20. Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : навч. посібник. Суми : Вид-во Сум ДПУ імені імені А. С. Макаренка, 2013. 2-ге вид., випр. і доп. 172 с.
21. Мірошниченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України. Серія : Культурология*. 2017. Вип. 55. С. 109-117. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_55_13.
22. Нешко С. І., Антонова В. Ф. Вступ до літературознавства: Конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 46 с.
23. Оляндер Л. Польська література ХХ – початку ХХІ століть як складова частина європейського красного письменства і волинський текст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 9. С. 112-118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2014_9_25.
24. Попова О.В. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. Проблеми семантики слова, речення та тексту. С. 163–167. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/270150.pdf>
25. Саратовський В. «Римські оповідання» та їх автор / Альберто Моравія. Римські оповідання. «Дніпро», 1974. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Alberto_Moravia/Rymski_opovidannia.pdf
26. Сухомлинов О.М. «Молода Польща» як антипозитивістська альтернатива: специфіка еволюції літературного процесу. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Ніжин, 2007. С. 143-148.
27. Устименко-Косоріч, О. А. Масова та елітарна культура: проблеми взаємодії : навч. посіб. для студ. зі спец. 8.02020401 «Музичне мистецтво». Умань : ФОР Жовтий О. О., 2015. 175 с.
28. Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник. Знання. Київ, 2011. 432с.
29. Ференц Н.С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. К. : Зн 2014. 511 с.
30. Чеслав Мілош. URL: <https://duh-i-litera.com/milosh-cheslav>

Навчальне видання

Ревуцька Світлана Казимирівна

Покулевська Анна Ігорівна

Дмитрук Лілія Анатоліївна

Кафедра іноземної філології, українознавства
та соціально-правових дисциплін

КУРС ЛЕКЦІЙ З ДИСЦИПЛІНИ

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Формат 60×84/8. Ум. др. арк. 10,5.

Донецький національний університет економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського
50042, Дніпропетровська обл.,
м. Кривий Ріг, вул. Курчатова, 13.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4929 від 07.07.2015 р.