Ю. І. Ковбасенко

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

11

www.4book.org

УДК 82(100).09(075.3)
ББК 83.3(О)я721
К 56

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ МОН України № 235 від 16.03.2011 р.)

Наукову експертизу проводив Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Психолого-педагогічну експертизу проводив
Інститут педагогіки НАПН України.

Ковбасенко Ю. І.

К 56 Світова література : Підручн. для 11 кл. загальноосвіт. навч. закладів (рівень стандарту). — К. : Грамота, 2011. — 272 с. : іл.

ISBN 978-966-349-304-6

Підручник повністю відповідає чинній програмі для 11 класів (рівень стандарту). У ньому розглянуто провідні тенденції розвитку літературного процесу XX — початку XXI ст. на прикладах життя і творчості Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Булгакова, Р. М. Рільке, Г. Аполлінера, О. Блока, А. Ахматової, Б. Брехта, А. Камю, Е. Хемінгуея, Г. Гарсіа Маркеса, М. Павича.

Підручник зорієнтований на роботу школярів під керівництвом учителя та самостійне опрацювання ними навчального матеріалу. Наявність обов'язкового та додаткового літературознавчого й культурологічного матеріалу допоможе учням успішно підготуватися до різноманітних форм поточного та підсумкового моніторингу (у т.ч. ЗНО) навчальних досягнень не лише зі світової та української літератур, а й також з історії та інших суміжних дисциплін.

УДК 82(100).09(075.3)
ББК 83.3(О)я721

ISBN 978-966-349-304-6

© Ковбасенко Ю. І., 2011
© Видавництво «Грамота», 2011

www.4book.org

ЗМІСТ

Від автора 7

З ЛІТЕРАТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX століття

ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА 10

Франц Кафка 27
«Перевтілення» 34
Джеймс Джойс 41
«Джакомо Джойс» 43
Михайло Булгаков 53
«Майстер і Маргарита» 63

ГЛИБИННІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ ПОЧАТКУ XX століття .. 79

Райнер Марія Рільке 81
«Орфей, Еврідіка, Гермес» 85
«Ось дерево звелось...» 89
Гійом Аполлінер 92
«Каліграми. Вірші Миру і Війни»
(«Зарізана голубка й водограй») 98
«Лорелея» 101
«Міст Мірабо» 103

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ 107

Олександр Блок 119
«Незнайома» 128
«Весно, весно, без меж і без краю...» 131
«Скіфи» 133
Анна Ахматова 140
«Реквієм» 147

www.4book.org

З ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX століття

ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА ... 154

Бертольт Брехт ... 162
«Життя Галілея» ... 169
Альбер Камю ... 175
«Чума» ... 179
Ернест Міллер Хеміңгуей ... 187
«Старий і море» ... 192
Габріель Гарсіа Маркес ... 198
«Стариган із крилами» ... 203

З ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI століття

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ ... 212
Милорад Павич ... 220
«Дамаскін» ... 224

УЗАГАЛЬНЕННЯ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ВИВЧЕНОГО МАТЕРІАЛУ ... 236
Тестові завдання ... 257

Словник літературознавчих термінів ... 266

www.4book.org

Шановні одинадцятикласники!

«Усе минає»... Цей знаменитий вислів на персні мудрого царя Соломона стосується і вас, шановні випускники. Проходить дитинство, минає останній шкільний рік, завершується вивчення світової літератури...

Згадайте: протягом усіх років навчання вам завжди й постійно допомагали мудрі поради чи глибокі сумніви, елегійні скарги чи іскрометні дотепи багатьох людей, яких ви особисто ніколи не знали. Ці люди — письменники, справжні Майстри (у булгаковському сенсі цього слова), які вмістили у свої твори часточку власної душі й серця, за крилатим висловом Горація, «частку кращу свою». У своїх шедеврах (адже в школі ви вивчали шедеври, перевірені століттями, а то й тисячоліттями!) ці генії світової літератури передали вам не лише *свій власний* (хоча й, безумовно, цінний) *досвід*, а й *досвід усього людства*.

Так, із Гомерових поем до вас промовляє сива античність. Дантові терцини напоєні медом мудрості екзальтованого Середньовіччя, а довершені Шекспірові рядки несуть велич злету Відродження. Коли ж безмежна й щира ренесансна віра в людину, у її позитивну сутність і безмежні можливості похитнулася, на допомогу людству знову прийшло Художнє Слово. Барокові твори (XVII ст.) просякнуті духом неспокою, тяжіючи до різких контрастів (адже й людське життя сповнене несподіваних змін і суперечностей), бо ж письменники прагнули вразити читача барвистим стилем, риторичним оздобленням творів, уживаючи пишну й навіть надлишкову метафоричність і алегоричність. А їхні сучасники-класицисти (XVII–XVIII ст.) пішли в абсолютно протилежному напрямку, різко протиставляючи бароковій надлишковості — чітку зваженість, надмірності — почуття міри та жорстку нормативність, одним словом, хаосу людського буття та душі — космос класичного (взірцевого) мистецтва.

Проте невдовзі маятник хитнувся в протилежному напрямку, тож у вподобаннях читачів унормовані та надміру раціоналістичні твори класицизму поступилися місцем доробку ірраціонального, чи то меланхолійно-замріяного, чи то буремно-бунтівного романтизму (XIX ст.). Хіба ж іноді ви не впізнавали своїх настроїв і почуттів у переживаннях самотніх або бунтівливих героїв Байрона, Міцкевича чи Лермонтова?

www.4book.org

Безліч плідних думок і творчих знахідок залишили нащадкам також письменники-реалісти (середина — кінець XX ст.), твори яких позначені прагненням не втікати (як це робили романтики) від буденного життя, а ретельно досліджувати його, надто ж — взаємовпливи особистості та суспільства. А наприкінці XX ст. мистецько-естетичний «мейнстрим» визначали вже представники раннього модернізму...

Цього року ви вивчатимете літературу XX — початку XXI ст., тобто літературу порівняно або й зовсім нову, яка продовжує свій розвиток і в наші дні, навіть тоді, коли ви читаєте ці рядки. Адже художня література — це живий процес. Причому письменники минулих століть впливають на творчість нинішніх. Так, твори Річарда Баха чи Патріка Зюскінда, Паоло Коельо чи Італо Кальвіно, Мілана Кундери чи Харукі Муракамі, Джоан Кетлін Роулінг чи Януша Леона Вишневського та багатьох-багатьох інших письменників наприкінці XX — на початку XXI ст. міцно пов'язані сотнями й тисячами чітко впізнаваних або ледь помітних ниточок із творами згаданих вище епох.

Шановні випускники, для осягнення сучасної літератури вам часто потрібні будуть знання, отримані раніше. Зате ж і задоволення від такого «заглибленого» прочитання літературного твору не йде в жодне порівняння з його квапливим «скануванням» читачем-новачком...

Нині можна почути, що книжку замінює Інтернет, а література й культура, мовляв, «утекли на університетські кафедри». Однак я впевнений — книжку не замінить ніщо, а читацьке коло ніколи не обмежиться професорсько-викладацьким складом гуманітарних вишів. Чому? Тому, що «РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ!».

Тож успіхів вам, шановні випускники, в опануванні найвищих злетів Духу Світового!

З повагою, автор

www.4book.org

З ЛІТЕРАТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

www.4book.org

ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

Я над усім, що зроблено, ставлю «nihil»...[1]
В. Маяковський

Хай буду класик, а не футурист,
Співець рибалок, меду й Навзікаї[2],
Але в житті і я свій, може, хист
(Коли він є) по вітру не розмаю.
М. Рильський

В історії світової культури кожна епоха, кожне століття має власне обличчя і вагомі здобутки. Цікаво спостерігати, як фахівці з культури певної доби на наукових конференціях або симпозіумах із запалом відстоюють неординарність і непересічність свого об'єкта дослідження, своєї епохи. Скажімо, знавці античної літератури переконливо й аргументовано доводять, що без творчого внеску митців Стародавніх Греції та Риму годі й уявити світовий культурний процес. Поза жодним сумнівом, вони матимуть рацію, бо європейська (зокрема й українська) література спиралася на античні традиції. Дослідники літератури доби реалізму самим лише переліком імен велетів світового письменства — Стендаль, Бальзак, Достоєвський, Толстой — змусять аудиторію шанобливо визнати незаперечний факт: ця доба є однією з основних і надзвичайно плідних у світовій літературі... Коли ж ідеться про літературу та культуру XX ст., усі визнають, що складнішої, суперечливо-драматичнішої та трагічно-оптимістичнішої епохи світова культура раніше не знала. Водночас без її доробку, зокрема, без знакових явищ — авангардизму, модернізму, постмодернізму — сучасної літератури просто б не існувало. То якими ж були найхарактерніші риси, що визначили історико-літературний портрет XX ст.?

Бурхливий і суперечливий суспільно-історичний розвиток світу

Для умонастроїв, що панували в суспільстві наприкінці XIX ст. (період «fin du siècle»[3]), характерні: знервована загостреність почуттів і витончено-меланхолій-

[1] У цій цитаті В. Маяковського акумулювався умонастрій усього світового авангарду — заперечення, нігілізм (від латин. *nihil* — ніщо, нічого) усього, що було раніше, насамперед культурної традиції.

[2] *Навзіка́я (Навсіка́я)* — героїня поеми Гомера «Одіссея», тут — символ дівочої чистоти, ідеал жінки, утілення мрії.

[3] Кінець століття *(букв. з фр.)*.

www.4book.org

них переживань; декадентський сплін, песимізм і втома від життя; трагічні суперечності між ейфорією очікування майбутнього — неабиякий острах перед ним, передчуття «порогу», ще не знаних катаклізмів і катастроф. Катаклізми та катастрофи не забарилися, причому навіть більші та невідворотніші за обіцяні в найпохмуріших прогнозах і антиутопіях...

Звісно, людство й раніше знало, що таке війна, проте що таке світова війна до XX ст. воно ще не знало. Катастрофа Першої світової війни 1914–1918 рр., у якій брали участь 33 країни з 59 суверенних держав світу, а 1,5 млрд населення планети потрапило до мілітаристської «м'ясорубки», яка забрала та скалічила життя понад 30 млн осіб, — усе це залишило в пам'яті людства жахливі шрами, що не зарубцювалися й донині. Крім того, у Російській імперії, до якої тоді входила більша частина України, на початку XX ст. відбулися криваві й руйнівні революції (1905, 1917), а також громадянська війна, коли брат ішов на брата, батько вбивав сина, а син зраджував батька.

XX століття
і письменники-пророки

Найчутливішими «лакмусовими папірцями» майбутніх суспільних змін виявилися письменники. На межі XIX–XX ст. стара Європа зі страхом очікувала приходу «нових гунів», азіатів, які принесуть смерть класичній цивілізації. Викликом на це став твір «Скіфи» О. Блока. Реакцію на фобії «кінця XIX ст.», пов'язані з передчуттям настання «царства хама», приходу до влади напівосвічених, цинічно-войовничих «нових господарів життя», утілено в повісті М. Булгакова «Собаче серце».

Експериментальним шляхом із пса Шарика професор Преображенський створив «нову людину» — Шарикова, однак справжньою людиною пес так і не став: «хто був нічим, той став ніким»...

Детальніше про те, як усі ці непрості події зображені в тогочасних літературних шедеврах, ви зможете прочитати у відповідних розділах підручника.

Події Першої світової війни вплинули на долі багатьох письменників. На її фронтах зі зброєю в руках воювали А. Барбюс і М. Гумільов, Е. Хемінгуей і Є. Маланюк, Е. М. Ремарк... Війна позначилася на їхньому світосприйнятті, стала однією з провідних тем творчості. Німецький письменник Т. Манн так писав про Першу світову війну: «Це історична віха, яка відзначила кінець одного світу і початок чогось абсолютно нового». Цим «абсолютно новим» і було XX ст. — століття кризи і зламу, яке багато в чому змінило

www.4book.org

О. Екстер. Ескіз костюма Саломеї. *1917 р.*

ментальність людства, зокрема мистецькі й літературні пріоритети та вподобання.

Ще не загоїлися рани Першої світової війни, як на горизонті виник привид наступної. Здавалося, що страшнішого лиха, ніж Перша світова війна, і бути не може. Однак навіть її страхіття поблякли від жахів і наслідків Другої світової війни. З 1 вересня 1939 р. по 9 травня 1945 р. лилася кров, гриміли вибухи, гинули люди... Воно й не дивно, адже багато країн континенту (гітлерівська Німеччина, сталінський СРСР, Італія Муссоліні, Іспанія Франко) пішли шляхом тоталітаризму з його основоположним гаслом: «Є дві точки зору: наша і неправильна!»

Та чи не найбільшим шоком для людства стало запитання, на яке досі не знайдено відповіді: як Німеччина, країна, що подарувала людству таких геніїв духу і думки, як М. Лютер та І. Кант, Й. В. Ґете і Ф. Шиллер, Л. ван Бетховен і Й. С. Бах, А. Ейнштейн і Р. Дизель, могла впродовж 1939–1945 рр. здійснювати злочини не лише проти *людства*, а й проти *людяності*.

Недарма німецький філософ Т. Адорно заявив, що «після Освенціма поезія просто неможлива»...

Звісно, література не мовчала і не стояла осторонь. Антивоєнним пафосом пронизана творчість письменників різних країн, причому тих, хто воював по різні боки: росіянина М. Шолохова, німця Г. Белля, українця О. Гончара. А в повоєнній Німеччині виник напрям, що отримав назву «література розрахунку з минулим».

Складність і неоднозначність літературного процесу першої половини XX ст.

Літературний процес у країнах Західної Європи на межі XIX–XX ст. являв картину унікального естетичного плюралізму. Століттями діалектика художнього розвитку визначалася переважно співвідношенням і конфронтацією двох основних художніх напрямів (наприклад, Ренесансу і бароко, бароко і класицизму, класицизму і романтизму, романтизму і критичного реалізму). Настали часи, що характеризувалися розмаїттям шкіл-суперниць і угруповань-конкурентів. Рідко який рік обходився без літературних маніфестів, що провіщали нові універсальні художні істини.

www.4book.org

Таку нестабільно мінливу естетичну ситуацію не можна пояснити лише егоцентричними амбіціями та безмежним марнославством митців, а надто богемних «геніїв». «Плинність і нестабільність художніх станів», розмаїття векторів пошуку, гарячковий тонус літературного життя пояснювалися набагато глибшими й серйознішими причинами, які випливали із самої суті кризової й переломної епохи...

У суспільній свідомості цієї епохи поступово вкорінюється відчуття нестійкості, зміни колись стабільних форм життя. Відповідні настрої з особливою силою виявляються у сфері мистецтв, у художників виникають передчуття якихось нечуваних і небачених змін. Характерною рисою літератури стає незадоволення багатьох письменників існуючими художніми уявленнями, успадкованими від попередників естетичними нормами. Порівняно з іншими літературними епохами руйнатори авторитетів і традицій не виступали таким широким фронтом, а їхні художні пошуки не виливалися в настільки інтенсивні зміни позицій та переходи з однієї естетичної «віри» в іншу.

Ad Fontes

...Допоки взуття не зноситься, ми ним користуємося, коли ж воно стопчеться, ми закинемо його на горище і купимо інше. Чому не вимагати того самого від мистецтва? Якщо воно вже застаріло й перестало слугувати нашим почуттям, викиньмо його на горище. Нехай належить історії.

Мистецтво, яке сьогодні насправді слугує нам і яке нам саме «за розміром», — це, безперечно, мистецтво, назване *авангардизмом*, або *новим мистецтвом*. Стародавнє мистецтво будь-якої доби було, щоб ви й не сумнівалися, для свого часу новим і кроїлося, як і сучасне, за мірками і за законами гармонії тих людей, які ним користувалися...

Якою б великою не була наша повага до померлого пращура, час з'ясувати: допоки ми будемо тягти на плечах його труп і потерпати від усіх стадій розкладу? Поховаймо ж його нарешті з усіма почестями й збережімо найкращі спогади...

...Заради поваги до мистецтва, заради поваги до Парфенона, Рафаеля, Гомера, єгипетських пірамід, Джотто оголосімо себе антихудожниками...

С. Далі[1]*. З промови на мітингу в Сітжес в 1928 р.*

---

[1] *Далі Сальвадо́р* (1904–1989) — іспанський живописець, провідний представник сюрреалізму, який небезпідставно заявив: «Сюрреалізм — це я!»

www.4book.org

М. Дюшан. L.H.O.O.Q. *1919 р.*

Початок XX ст. в Європі та Америці ознаменувався на всіх рівнях — у політичному житті, у соціально-побутовому укладі, у галузі науки і техніки — подіями, нововведеннями, відкриттями, які в сукупності провокували й чимдалі більше загострювали в суспільній та індивідуальній свідомості сучасників психологічні ефекти відчуження. Цілий ланцюг взаємопов'язаних явищ (від симптомів насування світової війни і аж до процесів, що відбувалися в галузі природничих наук та їх інтерпретації у філософії) сприяв утворенню певної суспільно-психологічної атмосфери, яка й позначилася на художній свідомості. Саме в цей час відбувається глибокий структурний переворот в естетичній свідомості та художній творчості, формування нових принципів і структур естетико-художнього мислення та нової системи літературних напрямів, стилів і жанрів літератури.

У західному літературознавстві прийнято говорити про літературну революцію 1910-х років. І дійсно, межа 1900–1910-х років позначала переломну віху. Так, саме в цей період з'являються оповідання Ф. Кафки, перші твори англо-американського імажизму (див. «Словник літературознавчих термінів» наприкінці підручника), основоположні для модернізму в його сучасному значенні (якщо мистецькі явища останньої третини XIX ст. — символізм, імпресіонізм та ін. — називають *раннім модернізмом*, то модернізм початку XX ст. можна охарактеризувати як *зрілий модернізм*, або просто *модернізм*).

Модернізм 1910-х років був пов'язаний із нереалістичним зображенням нових феноменів соціального й матеріального світу, із тлумаченням дійсності як абсурду, хаосу, ворожої людині стихії. Модернізм став некласичною моделлю культури, найновішим і найпослідовнішим утіленням естетико-художнього перевороту XX ст. Кардинальні зрушення у світогляді та філософсько-науковому мисленні, які спостерігалися на початку XX ст., позначилися на формі та змісті художніх творів. Творчості багатьох митців притаманне прагнення до витворення нової художньої мови, адекватної ментальності, самого духу XX ст.

Однак модернізм початку XX ст. певною мірою пов'язаний також із значними змінами в галузі техніки, організації виробництва,

www.4book.org

побуту, зі стрімкою урбанізацією життя в розвинених капіталістичних країнах, із процесом абсолютизації й виокремлення бюрократичного апарату влади, імперіалістичним мілітаризмом і світовими війнами. Хоча перші твори цього напряму публікувалися в 1910-і роки, впливовим чинником світового літературного процесу модернізм стає лише з 1920-х років після опублікування романів Ф. Кафки, появи «Улісса» Дж. Джойса, поем і віршів Е. Паунда, Т. С. Еліота та ін.

Авангардизм 1910–1920-х років і «революція в мистецтві»

На межі 1900–1910-х років на світовому художньому обрії з'являються ультрановаторські явища, які невдовзі отримають узагальнену назву ***авангардизм***. До цього збірного поняття зазвичай відносять:

експресіонізм, утілений у творах багатьох німецьких (Й. Бехер, Л. Рубінер, Р. Леонгард, Г. Гейм, В. Газенклевер, Г. Кайзер та ін.), австрійських (Г. Тракль, Ф. Верфель), угорських (Л. Кашшак) та інших письменників;

французький ***кубізм*** (Г. Аполлінер, Б. Сандрар, А. Сальмон, М. Жакоб та ін.);

футуризм — італійський (Ф. Марінетті), російський (В. Маяковський, В. Хлєбников, Б. Пастернак, В. Каменський, М. Асєєв та ін.), український (М. Семенко, Г. Шкурупій, ранні М. Бажан і Ю. Яновський);

дадаїзм — інтернаціональну (переважно франко-німецьку) мистецьку групу (Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар (Франція), Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман, В. Мерінг (Німеччина) та ін.). Ця група існувала недовго й незабаром розчинилася в німецькому експресіонізмі та французькому сюрреалізмі.

Розширюючи коло читання

Дадаїзм: поетична практика

Трістан Тцара

Пісня дадаїста

пісня в серці дадаїста	ліфт
дудуду́же дадаїста	мав люфт
аж стомила двигуна	серцем ліфт знедадаївся
дадайно́го дадана́	їжте ж шоколад
ліфт із королем носився	мийте мізків вроду
з автономом престарим	дада
десницею спокусився	дад
відкусив і папі в рим	попивайте воду[1]

[1] Переклад О. Мокровольського.

www.4book.org

Усі перелічені течії і групи (так само як і ті, що належали вже до 1920-х років) називають *авангардистськими*.

Украй негативне ставлення авангардистів до всього «старого», до того, що, на їхню думку, утілювало відсталу консервативну традицію, характеризувало не лише естетичну, а й суспільну позицію художників. Естетичні прагнення авангардистів до відмови від «усього, що було в мистецтві» неначе збігалися з політичною позицією «нових сил», які відкидали все, що було в старому суспільному устрої. Це втілилось у сумнозвісній формулі авангардизму: «революція в мистецтві = революції в суспільстві». В окремих випадках (це стосується насамперед італійського та російського футуризму) ненависть авангардистів до традиції, до «застою» виливалася в провокативно-епатажні вчинки.

Звісно, стихійні устремління авангардистів виражали їхні симпатії революційним тенденціям епохи. Тому не випадково синонімом авангардизму стало поняття «ліве мистецтво» (тобто революційне). Під «лівизною» розумілося не лише негативно-руйнівне ставлення авангардистів до усталеної естетичної традиції, до успадкованої від минулих поколінь митців художньої форми, ламання синтаксису й волюнтаристського ігнорування узвичаєних мовних норм, а часто соціально-політична й «лівизна», співчуття до революційних перетворень суспільства. Показовим щодо цього є зізнання російського футуриста В. Маяковського: «Приймати чи не приймати революцію. Такого питання для мене не було. Моя революція!»

Модернізм і авангардизм

Цікавим і непростим є питання про співвідношення модернізму та авангардизму, їх естетико-художню спорідненість і специфічні риси. Думки дослідників розбігаються від ототожнення цих явищ до надмірного їх протиставлення. Відповідь знаходимо десь «посередині». Однак більшість учених схиляється до того, що авангард і модернізм початку XX ст. є генетично спорідненими, породженими однією історико-культурною ситуацією, мають чимало спільних рис (заперечення «старого мистецтва», позитивізму, схильність до неоміфологізму, ірраціоналізму тощо). Водночас авангардизм відрізняється від модернізму більшим ступенем заперечення традиції, епатажністю, більшою сміливістю експерименту — безумовним домінуванням «як» над «що».

Ad Fontes

Революція в мистецтві» і «революція в суспільстві»

Той, хто хоче створити революційне мистецтво, помиляється так само, як і той, хто хоче побудувати революційний фрезерний станок.

В. Шкловський. «Самовар і цвяхи»

www.4book.org

В естетичній панорамі початку XX ст. авангардизм посідав особливе місце, перебуваючи в опозиції до реалістичного мистецтва. Проте водночас він протистояв також декадансу та дотичним до нього нереалістичним течіям. Так, концепція «чистого мистецтва», або «мистецтва для мистецтва», була чужа експресіоністам або кубофутуристам-«будетлянам» (детальніше див. розділ «"Срібна доба" російської поезії»). В авангардній поезії віра переважала над відчаєм, вона була зорієнтована на майбутнє й сповнена хоча й невиразною, туманною, однак щирою вірою у вселюдське братерство. «Авангардистське мистецтво, — писав академік Д. Затонський, — було типовим продуктом нової революційної епохи, породженням її, "дитячих хвороб" і "лівацьких" надмірностей... Якщо відправним пунктом модерністської скарги був розпач, то авангардистського пошуку — надія». Тож не випадково з авангардистської школи вийшло чимало майстрів соціалістичної літератури: В. Маяковський, М. Асєєв, Й. Бехер, Ф. Вольф, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Елюар, В. Незвал та ін.

Неоднозначним є також питання про долю реалізму в літературі першої половини XX ст., його еволюцію та модифікації, пошуки нових засобів і форм художнього вираження. Так, у деяких країнах (наприклад, у Німеччині в 1910-і роки) авангардизм вийшов на передній план і навіть на певний час справив відчутний вплив на творчість великих письменників-реалістів.

Доля реалізму в літературі першої половини XX ст.

Однак у європейських літературах на межі XIX–XX ст. реалізм загалом зберігає (а часом і набуває) провідне становище в літературному процесі. У Німеччині, а також в Іспанії нова реалістична хвиля повернула національним літературам світове значення, утрачене ними в попередні десятиліття. Однак навіть там, де існувала «безперервність» реалістичної традиції, у цих країнах покоління митців-реалістів на межі століть виявило нові якості, нові важливі риси реалізму XX ст.

Передовсім реалізм XX ст. зберігає й розвиває основні здобутки великих реалістів XIX ст. Як Л. Толстой, Б. Шоу або А. Чехов, які неначе об'єднують ці дві епохи, так і реалісти власне XX ст. (Т. Манн, А. Франс, Т. Драйзер та ін.) сповідують високі гуманістичні ідеали. Суголосно з традицією класиків XIX ст. допитлива думка художників спрямована не на потойбічний («трансцендентний») світ з його містичними таємницями (як у символістів), не на екзотичні чи «естетизовані» напіввигадані маргінеси дійсності (як у неоромантиків), а на значущі соціальні та духовні проблеми реального людського буття.

www.4book.org

Д. Рівера. Ніч бідняка. *1928 р.*

Розвиток реалізму у XX ст. супроводжувався як утратами, так і здобутками. З одного боку, влада «саморухомого» життя не завжди стверджувала себе в літературі з такою переконливою силою, як це було у творах О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Л. Толстого чи Ф. Достоєвського. Проте, з іншого боку, голос автора звучить чимдалі «стереофонічніше» або й «поліфонічніше», він неначе «ретранслюється» через кожен з елементів художньої структури. У творах Дж. Б. Шоу, Т. Манна, Л. Піранделло, М. Унамуно, П. Барохи та ін. узагальнювальна думка автора знаходить втілення у власне естетичній тканині творчості: у самій фабулі, що подеколи має притчовий («параболічний») характер, у застосуванні різних форм алегоричності, у зверненні до умовностей і фантастики, в оповідній двоплановості, у використанні міфологічних та історичних сюжетів, у характері обраних традицій і жанрів (античний філософський діалог, жанри літератури Просвітництва). Усе це разом може бути охарактеризоване як акцентування на філософському началі в реалізмі, яке згодом приведе до формування «інтелектуальної драми», а також до того, що Т. Манн (уже в 1920-і роки) називав «інтелектуальним романом».

Прагнення до широти узагальнень викликає й деякі інші зміни в системі літературних жанрів. Тогочасне відчуття історичної вичерпності буржуазного шляху розвитку суспільства спонукало письменників до створення «книжок-підсумків», які в тому чи іншому тематичному аспекті засуджували вади капіталістичного суспільного устрою, де «Робесп'єри перетворилися на крамарів» *(О. Герцен)*. Ці книжки охоплюють великі історичні періоди часу, часто життя декількох поколінь. Такими «узагальнено-підсумковими» творами є «Будденброки» Т. Манна, перші два романи трилогії «Імперія» Г. Манна, «Острів пінгвінів» А. Франса, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, перші романи «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі та ін. Згодом, уже в повоєнну епоху (1920–1930-і роки), цей перелік «книжок-підсумків» буде продовжено Р. Мартеном дю Гаром, Р. Музілем та ін.

Проте оновлення реалізму полягало не лише в розширенні його тематичного та жанрового спектрів. Велике значення мало те, що

www.4book.org

такі художники-реалісти, як Т. Манн, Г. Гауптман, А. Шніцлер, К. Менсфілд та інші, з одного боку, не підкорилися диктату натуралізму й постнатуралістських течій, а з іншого — використали художній досвід цих шкіл, зумівши опанувати художні відкриття. З ними були пов'язані, зокрема, такі риси поетики та стилю нового реалізму, як застосування асоціативних принципів оповіді, поглиблення та вдосконалення способів розкриття психологічного життя персонажів, подальший розвиток мистецтва «внутрішнього монологу» та його перехід у «потік свідомості» (наприклад, досвід М. Пруста зблизився з пошуками письменників-реалістів), мобілізація нових ресурсів прози й драми: підтексту, німого діалогу і т. ін. Реалізм XX ст. асимілював (не поступившися при цьому власною сутністю) деякі нововідкриті художні стильові засоби, що належали до арсеналу нереалістичних напрямів і течій літератури.

Неоміфологізм

Однією з художньо-естетичних «емблем» першої половини XX ст. є розквіт «неоміфологізму» — концепції, що розглядає міфологізм (тобто відповідність до міфу) як найхарактернішу форму художнього мислення митців. «Якщо література Нового часу, а надто XIX ст., розвивалася шляхом деміфологізації, — пише С. Аверінцев, — то у XX ст., долаючи позитивістсько-натуралістичні та романтико-егоцентричні установки, вона знову прагне злиття фантазії й реальності в цілісному міфі, де суб'єктивне й об'єктивне раціонально не розмежовані».

Однак неоміфологізм має декілька принципових відмінностей від первісної міфології. Таємничою трансцендентною силою, яка панує над людиною, виступає вже не первісна дика природа, як це було в прадавній міфології, а створена людиною цивілізація. Якщо в міфах людина знаходила прихисток від невідомих природних чи містичних сил у своєму домі (своєму світі), то в неоміфологічній інтерпретації небезпека для людини зачаїлася не десь там, у незвіданих краях, а саме тут — «у людини вдома». Наприклад, герой оповідання-міфу (цей жанр також є витвором неоміфологізму XX ст.) Ф. Кафки «Перевтілення» Грегор Замза перетворюється на комаху й гине не деінде (хоча він комівояжер, який проводить більшу частину життя в роз'їздах), а саме у своєму домі, у своїй кімнаті, в оточенні своєї ж родини (здається, безпечнішого місця немає на всій Землі).

Якщо в прадавніх міфах людей роди і народи «скеровувала» незбагненна й нездоланна Доля, то в неоміфологічних творах незрозумілим і незборимим Фатумом стає повсякденність з її рутинним соціальним і життєвим досвідом. Саме ця риса уможливлює зрощення, з одного боку, елементів міфу, вигадки, а з іншого —

www.4book.org

натуралістично-побутової, протокольної манери письма. Читаючи оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки, зверніть увагу, як спокійно, неначе в беземоційно-офіційному протоколі, немов щось цілком буденне («а чи могло бути інакше?») описано перетворення людини на комаху: *«Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху...»*[1] Навіть звиклий до античних міфів Овідій у своїх «Метаморфозах» був емоційнішим за міфотворця XX ст. Ф. Кафку.

Новий міф народжується не в надрах архаїчної народної спільноти (як первісні міфи), а в ситуації відокремленості й самозаглибленої самотності персонажа та суверенності його внутрішнього світу. Тому в літературних творах спостерігаємо зрощення

Розширюючи коло читання

Неоміфологізм XX ст. Переосмислення епосу Гомера

Вістен Г'ю Оден

Щит Ахілла

З-поза плеча як глянула:
не лози, не оливи,
не мармур міст доглянутих,
не судна в морі сивім,
нескоренім, а вилита
у сяйноті крицевій пустеля
рукотворная
і небеса свинцеві.
Рівнина гола, сіра — ані листу,
ані травини, ні знаку́ житла;
нема що їсти, аніде присісти,
зате на плац той зібрана була
сила людей — громада без
числа:
мільйон очей, мільйон чобіт
у ряд,
безвиразні, чекаючи, стоять.

Чийсь голос без лиця, такий же
сірий,
статистикою правоту довів
якогось діла; без гукань, без слів
пішли, куди їх шлях курний
повів,
колона за колоною, у вірі,
що їм казала гинути десь там,
куди веде логічна правота.

З-поза плеча як глянула:
а там не ритуали,
не теличкú заквітчані
і возливань фіали, —
там, де вівтар стояти мав,
у сяйноті металу,
в блимкому горна відсвіті,
що іншого постало.

В колючим дротом схопленій
місцині
чини служиві з нуду жарти
тнуть,
і варта пріє при спекотній днині;
по той бік дроту, мовчки, інші
ждуть —
простий порядний люд, а трьох
ведуть —
три постаті бліді і непокриті, —
і в'яжуть до стовпів,
що в землю вриті.

[1] Тут і далі переклад оповідання Ф. Кафки «Перевтілення» Є. Поповича.

www.4book.org

Вся сила й велич цього світу,
все,
що хоч якусь вагу, але несе, —
в чужих руках; тож ці маленькі
люде
і помочі не ждуть; її й не буде;
не буде й гіршої ганьби: усе,
що ворог міг — зробив;
їх гідність стліла:
люди, що вмерли ще до смерті
тіла.

Як з-за плеча поглянула:
не змаги атлетичні,
і не жінки й чоловіки
у лад ладам музичним
там витанцьовують танки, —
у сяйноті металу,
де мали б бути моріжки,
бадилля позростало.
І никає по тому пустирищі
урвиголов, обірванець неситий,
та за птахами каменюччям
свище...
Що ґвалт такому? Що удвох
убити
одного приятеля? Хто сказав,
одначе,
йому про світ, де слово щось
та значить,
де можуть плакати, тому що
інший плаче?

Затис тонкі уста Гефест
і, кульгаючи, втік,
коли з грудей її сяйних
жахливий зринув крик.
Жахнулась Тетія, що бог
нарихтував для сина:
залізне серце, людомор
і смертную годину[1].

міфологізму з психологізмом, із внутрішнім монологом, що притаманне літературі «потоку свідомості» (Дж. Джойс, згодом окремі твори В. Фолкнера, Н. Саррот).

Спроби поєднати різного типу художній неоміфологізм можна знайти вже у «Фаусті» Й. В. Гете, а в літературі XX ст. до такого синтезу наближаються романи-міфи «Майстер і Маргарита», М. Булгакова, «Сто років самотності» та оповідання-міф «Стариган із крилами» Г. Гарсіа Маркеса.

Незважаючи на свою зорієнтованість на необмежену вигадку, фантазію, неоміфологізм не означав відмову від здобутків реалізму з притаманним йому дослідженням закономірностей життя, стосунків особистості й суспільства. Показовим є таке формулювання мотивації присудження в 1983 р. Нобелівської премії з літератури В. Голдінгу: «За романи, які з ясністю *реалістичного* мистецтва, у поєднанні з розмаїттям і універсальністю *міфу*, допомагають осмислити умови людського буття в сучасному світі».

Недаремно один із найавторитетніших письменників XX ст. аргентинець Х. Л. Борхес сказав: «Література починається міфом і закінчується міфом».

---

[1] Переклад М. Габлевич.

www.4book.org

Елітарна та масова культура

У XX ст. надзвичайно активно поширюються явища, які нині позначаються узагальненим терміном «масова культура», яку ще називають «поп-культурою», тобто «популярною культурою». Що ж таке масова культура і чим вона відрізняється від культури елітарної? Як до них ставитися? Що вони несуть людям і як можуть позначитися на житті окремої особи, усієї людської спільноти? Адже і в більш ранні епохи (скажімо, у добу античності, Середньовіччя чи Ренесансу) існували еліта (інтелектуальний прошарок суспільства) та решта, тобто широкі маси населення.

У всі часи митці поділялися на два табори: з одного боку, на тих, хто творить для еліти, тобто для рафінованих, вишукано-вибагливих інтелектуалів, для справжніх гурманів від мистецтва, а з іншого — на тих, хто обслуговує неперебірливий, позбавлений естетичного смаку «натовп», плебс, широкі читацькі маси. Цим і пояснюється той негативний відтінок значення, своєрідний зневажливо-презирливий присмак поняття «масова культура» та «масова література» на відміну від понять «елітарна культура» та «елітарна література».

Якщо еліта й широкі маси існували в усі епохи, чому ж не існувало масової культури в добу Середньовіччя або Ренесансу? Хоча деякі вчені й пишуть, що певні літературні жанри можна вважати своєрідною масовою літературою середньовіччя, усі розуміють, що це не більше ніж анахронізм, влучна метафора (це все одно що сказати: «Голуби були "електронною поштою" доби Ренесансу»).

Дослідники масової культури та літератури пов'язують виникнення цих явищ із ситуацією, що утворилася у світі в другій половині XIX — на початку XX ст. Підґрунтям її появи називають індустріалізацію (ширше — науково-технічну революцію) та урба-

Nota Bene

«Масова культура» — поняття, що охоплює різнорідні явища культури XX ст., спричинені науково-технічною революцією й постійним оновленням засобів масової комунікації. Діапазон масової культури надзвичайно широкий — від примітивного кітча (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мильна» опера) до складних, змістово насичених форм (певні види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, поп-арт). Естетиці масової культури притаманне постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і вишуканим.

www.4book.org

нізацію, які саме в цей час набрали нечуваного раніше розмаху. Для промислового (мануфактурного, конвеєрного, цехового) виробництва справді знадобилися широкі маси: мільйони і навіть мільярди робочих рук, людей хоча й елементарно освічених (які принаймні вміють читати й писати), але водночас не надто інтелектуальних. Тобто споживачами продуктів масової культури стали маси людей, не надто вибагливих у художньо-естетичному сенсі, зорієнтованих не на витончене інтелектуально-естетичне задоволення, а швидше на будь-яку (загальнодоступну) розвагу та відпочинок. Тому масову літературу фахівці зараховують до індустрії дозвілля (разом із курортними, культурно-туристичними послугами, поп-музикою, сумнівного ґатунку масовими шоу та ін.).

Р. Магрітт. Закохані. *1928 р.*

Крім того, появу масової культури пов'язують із швидкими темпами розвитку засобів масової інформації (ЗМІ), її поширення й тиражування, донесення до споживача. Якщо раніше для того, щоб побачити концерт іноземного музиканта, потрібно було витратити багато часу (дізнатися з чуток або з афіш про його приїзд, придбати квитки, знайти час і поїхати до театру тощо), то нині варто зробити ледь помітний рух рукою й увімкнути плеєр у кишені.

Процес навчання раніше нагадував проповідь монаха послушникам, для яких важливим був його особистий досвід і світобачення (згадаймо, який вплив справив на Ж. Сореля його вчитель, старий лікар армії Наполеона), то нині в конкурентну боротьбу за душі й уми людей (насамперед дітей і молоді) уключається все інформаційне середовище: «від Інтернету й

«Бути з народом» чи «не загубитись у юрбі»?

Саме на початку XX ст. поділ на елітарну та масову культури набув надзвичайної гостроти. Російський письменник-символіст А. Бєлий (а символісти завжди позиціонували себе як еліту, обраних, утаємничених) на початку XX ст. навіть зневажливо закинув своєму колишньому товаришеві О. Блоку: «Блок — поет "Злотокудрої царівни" був дорогим небагатьом, а Блок "Незнайомої" — став улюбленцем багатьох, фаворитом натовпу».

www.4book.org

Гутенберга»[1] аж до телереклами. Університетська освіта поступово витісняється «мозаїчною культурою», або «культурою шуму». Усі перелічені причини та чинники (і ще багато інших) створили винятково сприятливі умови для поширення «вірусу масової культури», який загрожує людству справжнісінькою «епідемією» або й «пандемією».

На превеликий жаль, нині в більшості країн світу (зокрема й в Україні) елітарна культура й література значною мірою відсунуті на маргінеси[2] життя масовою культурою та літературою. На Заході активно обговорюють проблему втечі елітарної культури на університетські кафедри. Чому так сталося? Насамперед тому, що маскультура звільняє людей від необхідності докладати зусилля для раціонального осягнення певних питань і проблем, дає вихід їхнім емоціям у найпримітивнішому, інфантильно-дитинному вигляді. До того ж індустрія масової культури, приховано або й відверто, підтримується можновладцями: вона перетворює народ на натовп, яким легко маніпулювати.

Масова література

Особливе місце в сучасній масовій культурі належить масовій літературі (синоніми: паралітература, сублітература, кітчлітература) — багатотиражним розважальним виданням, позбавленим естетичної вартості та розрахованим на масове «споживання» як продукт «індустрії дозвілля» («жіночим» романам, кримінальному чтиву тощо). Термін «масова література» виник усередині XX ст., а до того часу її «продукція» мала емоційні (а тому неприйнятні для наукового вжитку) визначення: література «бульварна, лубочна, низова, комерційна» і навіть — «макулатура», «літературний ширвжиток», «банальна белетристика». Нині ж продукцію масової літератури можна побачити на полицях книгарень і супермаркетів, її характерними зовнішніми ознаками є невеликий («кишеньковий») формат (для зручності читання будь-де і будь-коли), яскраві обкладинки, у яких часто-густо використовують артефакти елітарної культури (репродукції «Джоконди», інших відомих картин), які зазвичай не стосуються змісту книжки, «розкручені» імена (а частіше — гучні псевдоніми).

Кредо творців масової літератури таке: «Хто вміє написати листівку, той уміє написати роман». Вдумуватися в зміст чи за-

---

[1] *Гутенберг Йоганн* — винахідник книгодрукування. Тож цей вислів тут означає всі канали впливу: і електронні (Інтернет), і паперові (Гутенберг, тобто книговидання). Саме так — «Від Інтернету до Гутенберга...» — називається стаття відомого письменника-постмодерніста У. Еко.

[2] *Маргінéси* — берег, поле книжки, зошита.

www.4book.org

пам'ятовувати банальні, заяложені штампи та ситуації таких творів читачам немає потреби. Про новизну або художні знахідки письменників говорити не доводиться, оскільки успішні штампи переходять з одного видання до іншого, змінюються лише імена героїв і порядок подій, тому твори масової літератури є «легко прогнозованими»: прочитавши перші п'ять–десять сторінок, можна передбачити, чим закінчиться твір. Про творчий, власне, авторський внесок письменника також не йдеться (автори творів масової літератури навіть заявляють, що той, хто хоче досягти в ній успіху, «може дозволити собі не більше 10 % "новизни" книжки») — отже, усе поставлено «на потік», на промислову основу. Іноді «твори» масової літератури надиктовуються на диктофон, потім стенографістки переносять текст на папір, а автор просто перечитує (і то не завжди) надрукований текст. Використовуючи таку методику роботи, найпродуктивніші письменники штампують за рік по 10–15 книжок.

Основним критерієм успішності масової літератури є її комерційний успіх, саме тому видавці вивчають попит широких мас читачів, а письменники прагнуть догодити будь-яким смакам читача (фактично — покупця). Тому у творах масової літератури широко використовуються теми або мотиви страху (трилер), детективу (кримінальний роман), еротики тощо. Отже, масова література — це «сурогат естетичного задоволення: поезія стає тут псевдопоетичністю, пафос — патетичною мелодекламацією, кохання — статевим потягом» *(П. Рихло)*. Найбільших успіхів масова література досягла в жанрі роману: любовний роман, кримінальний роман, шпигунський роман, пригодницький роман, фантастичний роман («фентезі») та ін. Творцям масової літератури байдуже, чи пам'ятатимуть їхні твори через кілька років — гроші вони отримують зараз, а головне для них — саме комерційний успіх...

Проте не все так безнадійно: для комерційного успіху творів навіть «найнижчих шарів» масової літератури та культури (скажімо, сумнівного ґатунку напівпристойних естрадних шлягерах або довжелезних телесеріалів чи «мильних» опер) їх творці запозичують в елітарної культури її знахідки: технічні прийоми, виконавську майстерність, художні засоби. Маскультура хоча б на мить набуває рис культури елітарної, і цього не можна не помітити. Тож не випадково насправді успішними авторами творів масової культури зазвичай є люди з доброю класичною елітарною освітою.

Такими є найзагальніші штрихи до історико-культурного портрета бурхливого й неоднозначного періоду — першої половини XX ст.

www.4book.org

1. Як ви вважаєте, чому епіграфом до розділу стали взаємовиключні думки: рядок із поезії російського поета-футуриста В. Маяковського: *«Я над усім, що зроблено, ставлю "nihil"...»*, у якому заперечується роль класичної літератури, та рядки зі збірки «Синя далечінь» (1922) українського поета-неокласика М. Рильського, у яких оспівується роль класичної літератури? Як ці дві точки зору співвідносяться з тим, що ви прочитали у вступі про літературу початку XX ст.? Яка з цих двох точок зору (футуристична чи класична) ближча особисто вам? Чому?

2. Що таке настрої «кінця століття» («fin du siècle»)? Як вони позначилися на літературному процесі початку XX ст.?

3. Як художня література відреагувала на жахи Першої та Другої світових воєн?

4. Як ви розумієте вислів *«літературна революція 1910-х років»*? Які явища до неї належать і чому? Які твори провістили розквіт модернізму в 1920-і роки?

5. Як ви розумієте термін «література авангардизму»? Які мистецькі явища має ця узагальнена назва?

6. Як співвідносяться, з одного боку», модернізм, а з іншого — авангардизм?

7. Які раси авангардизму наявні в «Пісні дадаїста» Т. Тцари? Як цей вірш співвідноситься з поетичним гаслом футуриста В. Маяковського: *«Я над усім, що зроблено, ставлю "nihil"...»*? Що саме заперечив дадаїст Т. Тцара у своєму вірші?

8. Чому авангардизм отримав другу назву — «ліве мистецтво»?

9. Якою була доля реалізму в першій половині XX ст.? Як він «співіснував» із модернізмом і авангардизмом? Якими були провідні тенденції його розвитку?

10. Які здобутки та знахідки нереалістичних шкіл і течій взяли на озброєння письменники-реалісти першої половини XX ст.?

11. Що ви знаєте про неоміфологізм? Творчість яких письменників XX ст. зазнала його впливу?

12. Порівняйте авторські концепції Гомера (уривок «Щит Ахілла» з «Іліади») та В. Г. Одена (вірш «Щит Ахілла»). Що в них спільного, а в чому полягає докорінна відмінність? Що дало поетові XX ст. використання елементів неоміфологізму?

13. Що таке *масова культура* і чим вона відрізняється від елітарної культури?

14. Яким є ваше особисте ставлення до масової літератури? Як ви думаєте, чому нині масова культура й література відчутно потіснили елітарну культуру і літературу? Чи бачите ви вихід із цієї ситуації? Який саме?

15. Підготуйте мультимедійну презентацію «Література та культура першої половини XX ст.: імена, тенденції, домінанти».

www.4book.org

Франц КАФКА

(1883–1924)

Доля притлумила біль Франца Кафки, зробивши його абсолютно байдужим до слави. Його творчість була для нього (як він сам пише в щоденнику) «однією з форм молитви». Не скажу, що його зовсім не обходило те, що світ думає про нього. Просто він не мав часу перейматися тим.

М. Брод

Життєвий і творчий шлях

Існує багато міфів, зокрема, це стосується й творчості знаменитого австрійського письменника Франца Кафки. Мовляв, жив такий собі відлюдник, вів непомітний спосіб життя маленького чиновника, працюючи дрібним клерком у страховій компанії. Після його смерті здивовані сучасники знайшли в шухлядах письмового столу багато списаного паперу. Коли знайдене надрукували, воно вразило світ. Так у літературі з'явилися геніальні твори Кафки... Що тут правда, а що — міф?.. Розгляньмо конкретні факти.

У романі **«Процес»** Кафки банківський службовець Йозеф К. є обвинуваченим. Він і хотів би виправдатися, але справа в тому, що не розуміє, у чому саме його звинувачують... Нарешті відбувається суд. А оскільки в судовій залі було темно, він мало що збагнув. Звісно, Йозеф здогадується, що засуджений, але не замислюється над тим, який саме вирок йому оголосили, і продовжує жити так, як і до суду. Через тривалий час до нього приходять два чемних, пристойно одягнених пани й запрошують піти з ними. Вони виводять його за межі міста, кладуть голову на камінь і ввічливо заколюють двосічним ножем м'ясника. Умираючи, він вимовляє лише два слова: *«Як собака»*... Якщо врахувати, скільки у XX ст., уже після смерті Кафки, особливо в тоталітарних країнах відбудеться усіляких абсурдних (але з багатьма людськими жертвами) судових процесів, то ця алогічна ситуація з роману «Процес» сприйматиметься як справжнісіньке *віщування письменника-пророка*. І це одна з причин неймовірної популярності Кафки у світі.

Людину спокійно й чемно зарізали, усе відбулося буденно, як на бойні. Цей жах описано так спокійно, неначе йдеться про планове прибирання прибудинкової території. У цьому — увесь Кафка. Узагалі його герой із самого початку позбавлений права на високий

www.4book.org

жанр — трагедію. Він проживає життя без натхнень і падінь, без героїзму й злодійства, без минулого й майбутнього — життя абсурдне. «Усе постає переді мною як конструкція», — записав Кафка в щоденнику про своє світовідчуття. Як застигла форма, конструкція можлива, коли всі головні питання вирішені, а для Кафки вони були вирішені від самого початку: влада зла уявлялася йому абсолютною, а отже, спротив їй є неможливим, зобов'язань перед собою і світом немає, тому життя безглузде. І його герой Йозеф К., ідучи на заклання[1], навіть не намагається втекти чи обурюватися...

Нині є чимало страшних історій, створених «під Кафку» спритними письменниками, які прагнуть швидкої слави й грошей. Можливо, на симуляції кошмарів вони трохи й підзаробили, але «другим Кафкою» ніхто не став, це точно. Уважається, що кафкіанський світ відчаю, жаху й безвиході *виріс як з особистої драми* його творця, так і з тієї ситуації, яка саме тоді складалася у світі і в його приреченій Австро-Угорській імперії.

Франц Кафка народився в 1883 р. в єврейській родині в Празі, що була тоді одним із міст цієї імперії. Його духовною батьківщиною стала німецька культура — хлопчика віддали до німецької школи. Батько Франца, людина настирлива, із життєвою хваткою, вибився з бідності в галантерейні крамарі. Тиранічна батьківська вдача з дитинства пригнічувала волю хлопчика й позначилася на його психіці. Пізніше, у відомому **«Листі до батька»** (1919), Кафка писав: «Через Тебе (зверніть увагу, що до свого батька він звертався як до Бога, пишучи займенники "Ти", "Тебе" з великої літери. — *Авт.*) я втратив віру в себе, натомість набув почуття безмежної провини»...

Франц Кафка в дитинстві

Попри очевидну схильність Франца до занять літературою («Я увесь складаюся з літератури», — писав він), батько примусив його вступити на юридичний факультет Празького університету (можливо, це одна з причин загостреної уваги майбутнього письменника до «правничої тематики»: судових процесів, виправних закладів, знарядь покарання). Після закінчення університету (1906) Кафка працював (1908–1922) дрібним службовцем у страховому товаристві,

[1] На смерть.

www.4book.org

потім — у конторі зі страхування від нещасних випадків, займаючись розслідуванням справ, пов'язаних із виробничим травматизмом. Відточений на службі, сухий, офіційно-діловий, «канцелярсько-протокольний» стиль уплинув і на його творчість. «Художні твори Кафки, — пише відомий український дослідник його творчості академік Д. Затонський, — майже не відрізняються від його щоденникових записів, листів, афоризмів тощо... Творчості Кафки притаманні шокуючі поєднання жахливої фантасмагорії з тверезою буденністю, утіленою насамперед у навмисне архаїзованому стилі, сповненому канцеляризмів».

Надзвичайної популярності Кафка набув під час і особливо після Другої світової війни. Представники відразу декількох літературних напрямів проголосили його своїм предтечею. Твори письменника алогічні, ірраціональні, песимістичні. Він був близьким до експресіоністів, які проголошували єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини. Часто темою експресіоністичних творів є зображення внутрішнього стану «маленької людини» в період соціальних зрушень, що ми й знаходимо у творах письменника.

Особлива *сила впливу творів Кафки* на читача якраз і полягає в уражаючому контрасті, у «поєднанні непоєднаного». З одного боку, усі його жахи, чудовиська, потвори, кошмари та привиди вимагали, здавалося б, надривно-рваного стилю, волання на повні груди (що й робили інші експресіоністи, і не лише письменники, до речі, — досить кинути побіжний погляд на відому картину Е. Мунка, що так і називається «Крик», яка стала подією у світовому експресіонізмі). З іншого ж боку, письменник пише про всі ці жахи й примари настільки незворушно, неначе веде нудний протокол для своєї страхової контори. І ефект перевершує всі сподівання: так на глядача діє підкреслений спокій людини, яку садять на палю, а вона сміється в очі своїм катам...

Е. Мунк. Крик. *1893 р.*

У творах письменника конфлікти мають як соціальний, так і глибоко особистісний характер. Він випередив час щодо розуміння явищ, які позбавляють особистість гідності й волі. Крізь призму власного песимістичного світобачення Кафка показав безпорадність людського існування, відчуження людської особистості в хащах

www.4book.org

сучасної цивілізації, віддзеркалив процес неминучої бюрократизації державної влади при збереженні імітації «демократичного» суспільства[1].

Щоденне (за родом служби агента із страхування від нещасних випадків) зіткнення з людським горем посилювало похмурі настрої й без того схильного до песимізму юнака. Притулком від тусклої повсякденності стало мистецтво. «Усе, не пов'язане з літературою, я ненавиджу, — писав Кафка. — Мені нудно ходити в гості, страждання та радощі моїх родичів наводять на мене безмірну нудьгу. Розмови позбавляють усі мої думки важливості, серйозності, справжності». Захоплення письменством у сім'ї не заохочувалося, тож йому доводилося це приховувати. «Для мене це жахливе подвійне життя, — писав він у щоденнику, — з якого, можливо, є лише один вихід — божевілля». Коли батько почав наполягати, аби після служби син працював ще й у його крамниці, а не займався «літературними дурницями», Франц був близьким до самогубства й написав прощального листа своєму другові Максу Броду (згодом той став біографом Кафки). «В останню мить мені пощастило, утрутившись абсолютно безцеремонно, захистити його від "люблячих батьків", — пише М. Брод у книжці "Франц Кафка. Біографія". — Якщо батьки його так люблять, то чому вони не дадуть сину 30 000 гульденів, як доньці, аби він міг піти з контори і де-небудь на Рив'єрі, у дешевому містечку, писати твори, які Бог має намір через нього передати світові». Як не дивно, а вісім сторінок листа М. Брода таки справили на фрау Кафку певне враження: від обов'язків крамаря Франца позбавили, хоча службу він змушений був продовжувати. Мабуть, драматичні стосунки з батьком пояснюють особливу любов Кафки до «Підлітка» Ф. Достоєвського, герой якого, як і письменник, упродовж років теж розгадував фатальну загадку батькової влади над ним. Від батьківського тиску Кафка так і не позбувся до кінця свого недовгого життя. Навіть на порозі смерті, за свідченням М. Брода, «він приймав від сім'ї гроші та продуктові посилки в стані великої пригніченості. Адже йому здавалося, що це загрожувало його ледь досягнутій самостійності».

Франц Кафка, з його слабким характером і страхами[2], відчував себе сам на сам зі всесвітньою «пасткою», жертвою й іграшкою великих і малих сил, що безцеремонно вривалися в його існування.

---

[1] І в цьому Кафка виявився пророком: найстрашніші тирани XX ст. — Гітлер і Сталін — прийшли до влади саме завдяки тому, що формували й догоджали сірому та безликому, але всесильному «апарату держслужбовців», безжально й методично винищуючи всіх яскравих особистостей навколо себе (за принципом: «чим темніше небо, тим я яскравіша зірка»).

[2] «Основа мого єства — страх», — написав Ф. Кафка своїй коханій.

www.4book.org

Як відомо, найтонші психологи — люблячі жінки. Мілена Єсенська, жінка, яку кохав Ф. Кафка і яка його кохала, написала: «Ми всі ніби пристосовані до життя, але це лише тому, що ми змогли знайти порятунок у брехні, у сліпоті, в оптимізмі, у непохитності переконання, у чому завгодно. Він ніколи не шукав рятівного притулку, ні в чому. Він абсолютно не спроможний брехати. Для нього ніде немає притулку та прихистку. Він як голий серед одягнених».

Франц Кафка замолоду

Літературний дебют Ф. Кафки відбувся в 1908 р., коли в журналі «Гіперіон» були надруковані два його невеличких оповідання. Приблизно через шість років Кафка був нагороджений однією з престижних премій Німеччини — премією Фонтане. Отже, не можна сказати про роль невизнаного генія, яку йому іноді хочуть приписати: це було неабияке прижиттєве визнання, про яке багато хто з письменників лише мріяв.

За життя письменника було опубліковано лише кілька його книжок: три збірки оповідань (**«Спостереження»**, 1913, **«Сільський лікар»**, 1919 і **«Художник голоду»**, 1924), де вміщено найкращі оповідання — **«Вирок»**, **«Перевтілення»**, **«У виправній колонії»** та ін. Він працював над романами **«Процес»** (виданий 1925) і **«Америка»** (1927), але жодного з них не завершив. Кафка так і не побачив основних своїх творів опублікованими. Це пов'язано як з його хворобливою невпевненістю в собі, так і з підвищеною самокритичністю, а також із відірваністю від літературного середовища.

Подбала про неопубліковані рукописи Кафки М. Єсенська (подібна ситуація виникне згодом із романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита»). Узагалі «тема кохання» багато що пояснює в особистості Франца Кафки. Він був заручений кілька разів — з Феліцією Бауер (двічі) і Юлією Вохрищек. Його кохали й він кохав, але попри це щоразу тікав із-під вінця. Чому? Пояснення знаходимо в щоденнику письменника. Напередодні весілля з Феліцією він підбиває підсумок усього того, що свідчить «за» і «проти» одруження — сім пунктів. І «проти» перемагало: «Мені часто необхідно залишатися самому. Усе, що я зробив, є результатом усамітненості... Чи не буде (шлюб) на шкоду письменству? Тільки не це, тільки не це!» Потрібно зауважити, що, попри притлумлену

www.4book.org

Франц Кафка
з Феліцією Бауер

батьком здатність до волевиявлення, Ф. Кафка зберіг маніакальну затятість у відстоюванні власної творчої свободи. Ця сама жага творчої свободи й сформувала його звичку до самотності.

Феліція, одразу відчувши його охолодження, слала йому зрошені сльозами листи. А Кафка записав у щоденнику: «Я кохаю її, наскільки здатен на це, але моє кохання душать страх і самобичування». Стосунки між ним і Феліцією були розірвані. Заручини з Юлією закінчилися так само — він так і залишився самотнім.

У 1920 р. Ф. Кафка познайомився з М. Єсенською, талановитою журналісткою й першою перекладачкою його творів чеською мовою. Вона була однією з тих, хто ще за його життя побачив у ньому геніального письменника. Добре знаючи чеську мову, письменник зумів гідно поцінувати її літературні здібності. Мілена стала найбільшим його коханням. Проте, кохаючи його, вона не поспішала розлучатися зі своїм чоловіком, віденським банкіром. Дотепна, життєрадісна та енергійна, жінка зуміла розворушити похмурого та боязкого Кафку, цього «худющого здорованя», який, призначаючи побачення, абсолютно серйозно писав: «Прошу тебе, Мілено, не лякай мене — не з'являйся несподівано збоку або ззаду». Вона викликала й безмежну довіру до себе, що спонукало відлюдькуватого Кафку бути з нею надзвичайно відвертим: «Я хворий духом, а захворювання легенів є лише наслідком того, що духовна хвороба вийшла з берегів», — писав письменник їй про прогресуючий туберкульоз, на який він захворів у 1917 р.

Франц Кафка вимагав у листах, аби Мілена залишила чоловіка, проте вона зволікала з рішенням. Можливо, її стримували деякі особливості його натури, які вона не лише бачила, а й відчувала інтуїтивно. Так, саме тоді М. Єсенська перекладала його оповідання «Перевтілення», тож цілком вірогідно могла замислитися над таким, наприклад, «зізнанням» автора: «Я завжди навіюватиму жах людям, а понад усе — самому собі». Причому її позиція не є позицією нерішучої людини (так вона виявила неабияку мужність під час Другої світової війни, ставши учасницею чеського руху Опору, за що потрапила до німецького концтабору, де й загинула 1944 р.). Отже, з Міленою у Ф. Кафки стосунки також не склалися.

www.4book.org

У 1921 р. письменник передав їй свої щоденники та рукописи романів «Замок» та «Америка». За сприяння Єсенської вони були опубліковані вже після його смерті: **«Замок»** — у 1926 р., **«Америка»** — у 1927-му. Ці публікації принесли йому величезну посмертну славу. Світ героїв автора є ірраціональним, зламаним, страшним і безнадійним, він усотав у себе занепадницькі настрої та апокаліптичні страхи, що залишила Перша світова війна. Однак жоден з усіх світових песимістів ще не показував нікчемність людини в таких формах, як це зробив Ф. Кафка у своєму знаменитому оповіданні **«Перевтілення»**. Важко не погодитися з французьким письменником-екзистенціалістом А. Камю, який писав, що «в образній системі "Перевтілення" відбилася етика втрати віри».

«Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху» — так починається цей «вирок людині». Боязка маленька людина, дрібний комівояжер Грегор навіть подумки не протестує проти фантастичного нещастя, що спіткало його. Неважко здогадатися, що перетворення Замзи є просто матеріалізацією його самовідчуття. Не дивуються його перетворенню й не дошукуються причин цього і його близькі, які більше переймаються тим, як би краще приховати «комаху» від чужих очей. Зрештою, те «воно», на яке перетворився Грегор, помирає з голоду в зачиненій кімнаті, і сім'я полегшено зітхає, сприймаючи це як вирок долі.

Тема людського життя як вічного вироку продовжується в оповіданні **«У виправній колонії»** (1914). Молодий офіцер показує мандрівникові машину для страти, яку він обслуговує, і характеризує її як знаряддя справедливості. На запитання: чи є в засудженого можливість захищатися, офіцер відповідає: *«Виносячи вирок, я дотримуюся правила: "Провина завжди безсумнівна"»*[1]. У цих словах міститься формула людської долі взагалі (як її розумів Кафка), і вона збігається з формулою його особистого світовідчуття, яку він висловив у вже згаданому «Листі до батька»: «Безмежне відчуття провини».

Нині твори сприймаються як одкровення старозавітних пророків. Так, у згаданій ситуації з оповідання «У виправній колонії» дослідники вбачають пророцтва про майбутні концтабори. Що й казати, тортури Освенціма чи Бухенвальда перевершили найпохмуріші прогнози Ф. Кафки. А якщо до цього додати, що його три

[1] Франц Кафка одним із перших письменників відчув незахищеність людини у XX ст. Згодом наведену думку з оповідання «У виправній колонії» майже дослівно повторить в автобіографії відомий сербський письменник-постмодерніст М. Павич: «Жив я у XX столітті, коли треба було доводити невинність, а не провину».

www.4book.org

сестри загинули у фашистських концтаборах, а Гітлер народився саме в Австрії, то твори письменника ще довго будуть непокоїти людство, як непокоїли троянців лихі віщування Кассандри, бо змальовують метафоричну картину того, що людство збудувало на Землі. Можливо, саме хвора людина, наділена талантом письменника, якраз і змогла побачити особливості «хворого» століття або й «хворого» людства?

Мабуть, не випадково улюбленим філософом австрійського письменника-модерніста був один з основоположників екзистенціалізму *Сьйорен К'єркегор* (1813–1855), якому належить вислів: «Відчай — смертельна хвороба». З таким відчуттям довго жити важко. Франц Кафка помер у сорок один рік від туберкульозу.

Помираючи, письменник заповів знищити всі свої рукописи, проте його заповіт не виконали, і завдяки М. Броду та М. Єсенській вони побачили світ. І не лише побачили, а й підкорили. Недаремно кажуть, що в літературному світі для талантів смерті не існує: твори письменників продовжують своє життя. Треба зазначити, що серед письменників XX ст. Ф. Кафці щодо кількості досліджень його творчості належить провідне місце.

«ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

...Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші,
Гіркі й пісні, глуха душа співа.

Є. Маланюк

Риси модернізму в оповіданні

Франца Кафку справедливо називають одним із «батьків» модернізму. Аби яскравіше уявити, у чому ж конкретно полягає його «модерновість», новаторство, доречно буде зробити характеристику його творчості, порівнюючи з деякими художніми пріоритетами «немодерністських» літературних напрямів. А зробити це можна передусім на прикладі аналізу образу головного героя оповідання «Перевтілення» (1916) Грегора Замзи.

Так, дехто з дослідників акцентує увагу на впливі романтизму на творчість Ф. Кафки: «З романтиками Кафку споріднює багато що: і гротескове сприйняття побуту, і туга за абсолютом, що розпливається в туманному серпанку метафізичної невідомості, і схильність до фантастики, сновидінь, у яких довільно змішуються елементи реальності, а їх комбінації виступають як туманний, нерозгаданий шифр»[1]. Якщо проаналізувати проблему, то можна

[1] *Архипов Ю.* Австрійська література // Історія всесвітньої літератури: В 9 т. — М.: Наука, 1994. — Т. 8. — С. 358.

www.4book.org

одразу побачити докорінну відмінність між, з одного боку, непересічністю, «ексклюзивністю» персонажів літератури романтизму (неоромантизму), «незвичайними особистостями в незвичайних обставинах», з іншого — підкресленою невиразністю, «буденністю» образу Грегора Замзи. Кафка у своїй звичній манері підкреслено буденної та беземоційної оповіді каже про те, що Грегор — людина звичайнісінька, пересічна: один із багатьох непримітних комівояжерів однієї з численних фірм. І в цьому є величезний «узагальнюючий» потенціал: автор немов натякає або й попереджає, що подібна ситуація може трапитися з кожною людиною.

З другого боку, постать Грегора не вписується і в художню систему реалізму. Хоча реалісти надавали перевагу зображенню постатей саме пересічних людей, їх цікавило дослідження певних законів суспільного розвитку, детермінація (обумовленість) розвитку особистості й суспільства, тож їхні герої типові навіть у своїй «нетиповості», як, наприклад, герої Ф. Достоєвського. А в долі Грегора все випадкове, можливо, якби він служив в іншій фірмі, то й доля в нього склалася б інакше (а можливо — й ні, адже в абсурдному світі все абсурдне, і навіть пошук закономірностей).

Ми не можемо назвати оповідання Ф. Кафки в усталеному сенсі слова «соціальним», бо соціум не є предметом зображення. Майже нічого не відомо ані про країну, у якій відбуваються події, ані

Оповідання чи новела?
(про жанр «Перевтілення»)

Нерідко оповідання «Перевтілення» називають новелою. То до якого ж жанру цей твір належить насправді?

Очевидно, ті, хто вживає стосовно оповідання Ф. Кафки термін «новела», використовують його як синонім до «оповідання» (оскільки обидва терміни позначають прозові твори невеликого обсягу). Проте саме в цьому випадку така «приблизність» є неприйнятною.

Новела (на відміну від оповідання) має несподіваний фінал. Твір же «Перевтілення» закінчується смертю Грегора й байдужоспокійним поводженням членів його родини, які нарешті дочекалися, поки він помре, аби нарешті мати змогу «поїхати електричкою на природу, за місто». Цю сцену А. Камю вважав однією з найцинічніших і найвідворотніших у всій світовій літературі. Саме тут і захований ключ від розгадки концепції Ф. Кафки: такий фінал його твору є *очікуваним*, саме так і підкреслено трагізм існування людини в сучасному світі. Кафка неначе питає: *«Грегор помер, а його родина полегшено зітхнула: а чи могло бути інакше?»* Тож фінал твору є не просто прогнозованим, а й від початку запрограмованим. Отже, навіть ця обставина дає можливість однозначно віднести «Перевтілення» до жанру оповідання, а не новели.

www.4book.org

Обкладинка першого видання оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки. *1916 р.*

про її суспільний устрій. Хіба що деякі штрихи вказують саме на буржуазне суспільство: Грегор — комівояжер, батько його розорився тощо.

Наявність фантастичного елементу у творах Кафки за своєю природою відрізняється від використання її романтиками, коли можна було знайти хоч якусь мотивацію. Так, подарунок феєю трьох чарівних волосин малюку Цахесу вмотивоване її співчуттям до малого курдупля (Е. Т. А. Гофман «Крихітка Цахес...»), а, скажімо, перетворення Акакія Акакієвича Башмачкіна на привида (романтичний елемент у повісті М. Гоголя «Шинель») — це єдиний шлях помсти ображеної «маленької людини» у бездушному суспільстві. Натомість перетворення Грегора на комаху — подія алогічно-абсурдна. Він просто «взяв та й перетворився» на комаху. Пояснення цієї «метаморфози» — мовляв, письменник натякав на «комашину» сутність людини — звичайно, аргументоване. Проте аргументоване воно дослідниками-інтерпретаторами «позатекстово», а не ходом оповіді (як у щойно наведених творах Гофмана чи Гоголя).

Грегор Замза — звичайнісінький комівояжер. Не поталанило йому з фірмою; не склалося з коханою — касиркою одного з магазинів: вона так і не спробувала дізнатися, що сталося з її зниклим шанувальником; ні, зрештою, з родиною. За інших обставин, можливо, усе могло б бути інакшим або й не статися зовсім.

Отже, Кафку не цікавить ані «незвичний характер в незвичних обставинах», ані «типовий характер в типових обставинах». Він — модерніст, його твори алогічні, ірраціональні, песимістичні. Австрійський письменник настільки неординарний і талановитий, що «своїм» його могли б назвати не лише експресіоністи, а згодом екзистенціалісти, а й представники численних інших «-ізмів».

Звичайно, якоїсь уселенської світової катастрофи Ф. Кафка у своєму творі не зображує, хоча саме він жив в обстановці суцільної соціальної катастрофи: Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії. Однак для маленької людини й незначне соціальне потрясіння може стати катастрофою, як, наприклад, для Грегора Замзи банкрутство батька, яке віддало його «у рабство» на 10 років до фірми. З іншого боку, більшої трагедії, ніж загибель людини, у світі немає.

www.4book.org

Особливості будови оповідання-міфу

Сюжет твору ірраціональний та фантастичний. Недаремно ж «Перевтілення» називають *оповіданням-міфом*. Міфічний тут не лише сам факт «перетворення людини на комаху (порівняйте з «Метаморфозами» Овідія), не лише сміливе поєднання вигадки та реальності, а й сама структура оповіді, яка напрочуд нагадує трьохкомпонентну структуру міфу[1] (згодом — і казки). Отже, звичайний комівояжер Грегор Замза одного разу прокинувся комахою. Родина не змогла справитися з таким потрясінням, і Грегор заморює себе голодом. Сюжетна схема класична (теж трьохкомпонентна):

- зав'язка твору — перевтілення Грегора (І частина);
- кульмінація — вигнання Грегора батьком, «бомбардування» яблуками (ІІ частина);
- розв'язка — смерть Грегора (ІІІ частина).

Франц Кафка використовує філігранний прийом, який свідчить про неабияку його художню майстерність: прийом трикратного (як у міфі чи казці) обрамлення й градаційної (бо з кожним разом напруження зростає) епіфори, бо всі частини закінчуються за великим рахунком однаково, епіфорично: Грегора виганяють: 1) зі звичного кола спілкування; 2) з кімнати; 3) з цього світу взагалі.

Кожна з трьох частин складається з «появи» Грегора в спільній кімнаті і закінчується «вигнанням». Відрізняються причини появи Грегора: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто знаходиться в кімнаті, у другій — намагається допомогти зомлілій матері, у третій — привабленій грою сестри на скрипці. Загалом, за будовою оповідання нагадує конструкцію казки, де герой, зазвичай, має три спроби для досягнення певної мети. Три спроби мав і Грегор Замза. Однак родина тричі відштовхнула його, він їй непотрібний, тож «казка» Кафки, на превеликий жаль, має нещасливий кінець.

К. Гаврилова. Ілюстрації до оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки

Три стани ставлення до Грегора і в родини. У першій частині — розгубленість. У другій — Грегор для них уже чужий: сестра заходила до нього *«як до важкохворого або навіть як до чужого»*. Проте родина ще сподівається, що все налаштується і до Грегора повернеться

[1] Згадаймо сакральне число 3, яке багато дослідників виводять від міфічної моделі світу («Світового дерева», «Світової гори»): 1) «верх»; 2) «середина»; 3) «низ».

www.4book.org

його звичайний вигляд: *«...і батько, й мати чекали перед Грегоровою кімнатою, поки сестра прибирала там, і, як тільки вона виходила, вимагали докладно розповісти, який вигляд має кімната, що Грегор їв, як він цього разу поводився і чи йому, бува, не стало краще»*. У третій частині — родина відверто вороже ставиться до Грегора: *«Я не хочу називати цю потвору своїм братом, а кажу лише одне: треба якось здихатися її. Ми робили все, що могли: піклувалися про неї, терпіли її. Думаю, що ніхто нам нічого не може закинути»*.

Три інтер'єри оточують Грегора в трьох частинах: спочатку — це досить непогано облаштована кімната молодого чоловіка, потім — пуста кімната, а вже згодом — звалище непотрібних речей. І якщо в другій частині винесення меблів з кімнати Грегора пояснюється турботою про нього: *«...їй* (сестрі. — *Авт.*) *спало на думку забрати з кімнати меблі, насамперед скриню та письмовий стіл, щоб Грегор мав більше місця лазити»*, у третій частині кімната вже інша: *«...багато зайвих речей, які не можна було продати, але яких батьки й не хотіли викинути, помандрувало до Грегорової кімнати. Навіть ящик на попіл і ящик на покидьки з кухні. Все, що зараз не було потрібне, робітниця швиденько несла просто до нього; на щастя, Грегор здебільшого бачив саму тільки річ та руку, що її шпурляла. ...у кімнаті вже майже не було вільного місця...»* І знову трикратний повтор...

Здається, нічого складного немає в тлумаченні назви оповідання: «Перевтілення» — це те, що відбулося з Грегором Замзою. Проте хіба це єдина тема розповіді? Хіба не відбуваються перетворення з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього? Фінал теж не викликає особливих суперечок: фізична смерть Грегора як остаточне «вигнання» його: уже не з кімнати, а з життя — це лише закономірний підсумок ставлення родини до нього. Проте хіба не було в Замзи іншого виходу?

Ми весь час звертаємо увагу на деяку структурну подібність оповідання й казки: перевтілення, трикратні повтори тощо.

Одна з улюблених тем чарівної казки — це розповіді про всілякі перевтілення: принц-лелека і царівна-жаба, Карлик Ніс і брати-лебеді, Лускунчик і Чудовисько. Які ж умови цього й зворотного перевтілення? Це може бути або якесь випробування (прожити якийсь час у жаб'ячій шкурі чи промовчати), знайти заговорене зілля і, зрештою, перебороти свою відразу. Потворна сова з казки Гауфа «Принц-лелека» позбудеться свого вигляду, коли хтось переборе свою відразу й одружиться з нею. Царевич одружився з жабою — і отримав Василису Прекрасну. Дівчина пожаліла помираюче Чудовисько, перебороли свою відразу, поцілувала його — і перед нею прекрасний принц. Чи був такий шанс у Грегора?

Коли сталося нещастя з Грегором, родина не змогла перемогти свою відразу й поставитися до нього як до людини. Сестра бере за допомогою ганчірки тарілку, з якої Грегор не випив молока, так

www.4book.org

нікому і не спало на думку поговорити з ним, утішити його, розрадити. Щоб не шокувати сестру своїм виглядом, Грегор ховається під диван, протягом чотирьох годин переносить простирадло, щоб ховатися, коли в кімнату зайде сестра. І не тому, що йому боляче, що сестра буде його бачити таким потворним, а тому, що *«сестра й досі не звикла до його вигляду і ніколи не звикне, що їй доводиться силувати себе не втекти, коли вона бачить, як його тіло виглядає з-під канапи»*. Тільки мати намагається щось зробити для сина, але далі намірів це не йде. Батько із самого початку ставиться до Грегора вороже: зловіще шипіння батька виганяє Грегора перший раз із кімнати. У своєму нещасті Грегор залишився сам, без підтримки найближчих людей, яким присвятив життя.

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

Світобачення Кафки — трагічне. Людина в цьому світі — самотня комаха, якій годі чекати від когось допомоги. Світ навколо цієї людини — ворожий їй.

Зображення трагічного безсилля «маленької людини», її приреченості червоною ниткою проходить через творчість письменника. Яскравості, художній силі виразу цієї думки, експресії її втілення Кафка не має собі рівних у всесвітньому літературному процесі. Може, у цьому секрет його популярності в усьому світі?

1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Кафки.
2. Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів?
3. Як ви думаєте, чому однією з провідних у творчості письменника стала тема самотності людини у ворожому їй світі?
4. На основі аналізу одного чи кількох творів письменника підготуйте повідомлення «Кафка — письменник-пророк».
5. Що таке *гротеск*? Чому художній світ Кафки називають *гротесковим*?
6. У чому полягають особливості стилю Кафки? Наведіть приклади поєднання в його творах реальності та міфотворчості; підкреслено буденного, беземоційності опису фантастичних подій; гротескового відтворення трагізму буття «маленької людини».
7. Охарактеризуйте поведінку близьких Грегора Замзи до, під час і після перевтілення. У чому вона подібна, а в чому відрізняється? Чому?
8. Поясніть причини перевтілення Грегора Замзи. Чи був у нього шанс «видужати», тобто знову стати людиною? Якщо так, то який?
9. Поясніть поділ оповідання на три частини. Що спільного в їх структурі?

www.4book.org

10. Поясніть назву оповідання «Перевтілення». Чи пов'язана вона, на ваш погляд, з Овідієвими «Метаморфозами»?

11. Пригадайте відомі вам із міфології, фольклору та літературних творів перевтілення героїв в іншу істоту. Чим перевтілення Грегора принципово відрізняється від них?

12. Як в оповіданні «Перевтілення» відображено світобачення письменника? Чи є фінал твору закономірним?

13. Охарактеризуйте образ Грегора Замзи. Чи згодні ви, що він — «сіра людина»? Чому, на вашу думку, Кафка категорично заборонив видавцеві друкувати зображення Грегора у вигляді жука?

14. Порівняйте Грегора з образом «маленької людини» у вивченому раніше реалістичному творі.

15. Охарактеризуйте членів сім'ї Грегора Замзи та їхні родинні стосунки.

16. Напишіть твір на одну з тем:

- «Наш світ очима самотнього генія (за творчістю Кафки)»;
- «Людино, збережи своє обличчя!.. (за оповіданням Кафки «Перевтілення»)»;
- Чи згодні ви з такою думкою В. Набокова: «Грегор — людина в комашиній подобі, його сім'я — комахи в людській подобі»? Напишіть про свої враження від твору.

17. Виконайте тестові завдання.

1. Головним художнім конфліктом оповідання «Перевтілення» є зіткнення
   - **А** різних поколінь, батьків і дітей
   - **Б** суперечності між роботодавцем і працівником
   - **В** людського і тваринного в душі людини
   - **Г** слабкої незахищеної людини і ворожого їй світу

2. Родина Грегора Замзи в оповіданні змальована як модель
   - **А** типової буржуазної сім'ї
   - **Б** нестабільного світу
   - **В** Австро-Угорської імперії
   - **Г** буржуазного суспільства

3. Думка про смерть Грегора-комахи як кращий вихід із ситуації вперше виникає в
   - **А** самого Грегора
   - **Б** батька
   - **В** матері
   - **Г** сестри

4. Уплив перевтілення Грегора на його сім'ю полягав у
   - **А** зриванні з неї машкари благопристойності, людяності
   - **Б** підтвердженні великої ролі родини в його житті
   - **В** руйнації родини, яка виживала завдяки його заробіткам
   - **Г** підтвердженні великої ролі Грегора в житті родини

www.4book.org

Джеймс ДЖОЙС

(1882–1941)

...А в серці у мене, в самій глибині, —
Любові біль...[1]

Дж. Джойс

Життєвий і творчий шлях

Видатний ірландський письменник Джеймс Августин Алоїзіус Джойс народився 2 лютого 1882 р. в Дубліні, у ліберальній інтелігентній сім'ї. За наполяганням матері вступив до єзуїтського коледжу, де вивчав філософію, історію, літературу. Після його закінчення відмовився від духовного сану. Потім Джойс вступив до Дублінського університету й здобув блискучу на той час освіту. Своєю спеціальністю він обрав мови і продовжив вивчення філософії.

Батько Джеймса, Джон Джойс, навчив хлопця сприймати ірландську історію як нескінченний ланцюг зрад і непотрібних жертв. Саме тоді відбувалося ірландське літературне відродження з його прагненням відродити забуту стародавню гельську мову, фольклор тощо, відмежуватися від будь-якого, крім власне ірландського, впливу.

У 1902 р. юнак поїхав до Парижа, де провів майже рік, ознайомлюючись із новими явищами європейської літератури. У 1903 р. у зв'язку зі смертю матері повернувся в Дублін.

Улітку наступного року він познайомився зі своєю майбутньою дружиною Норою Барнакль. 1904 р. разом із дружиною Джойс покинув Ірландію, як він сам заявив друзям, щоб лише там, за межами батьківщини, сказати правду про неї. У 1907 р. він друкує збірку ліричних віршів **«Камерна музика»**, у якій відчувається впливи єлизаветинської поезії й символізму. Проте письменник прагнув іншої літератури.

У 1912 р. Джойс зробив невдалу спробу повернутися до Ірландії, яка закінчилася скандалом: видавець, який мав надрукувати збірку оповідань **«Дублінці»** (1905–1914), злякавшись критики в ній ірландських реалій, не тільки відмовив молодому авторові, а й спалив рукопис! Письменник удруге залишає Ірландію, цього разу — назавжди. Збірка Джойса — перший реалістичний твір ірландської літератури, за який його іноді називають ірландським Чеховим.

---

[1] Переклад Ю. Лісняка.

www.4book.org

Пам'ятник Д. Джойсу.
м. Дублін
(скульптор М. Фіцжиббот, 1990 р.)

За рішенням ЮНЕСКО в усьому світі урочисто відзначили сторіччя з дня народження письменника. В ювілейному спискові Комітету значилося: «Джеймс Джойс — класик ірландської літератури XX ст., майстер психологічно тонких новел у збірці оповідань "Дублінці"». Цікаво,: чи усвідомили колишні діячі ірландського літературного відродження, що саме Джойс, а не вони принесли літературі їхньої країни всесвітнє визнання.

У відомому модерновому романі Джойса **«Портрет митця замолоду»** (1916) зображено духовний розвиток митця ***Стівена Дедалуса*** (образ значною мірою автобіографічний). Протестуючи проти морального пригнічення, він порвав із сім'єю, міщанським оточенням, відкинув релігію і, не приставши до національно-визвольної боротьби й абсолютизуючи роль художньої творчості, з власної волі залишає Ірландію, хоч і нудьгує за батьківщиною. Джойс неодноразово отримував спокусливі пропозиції друзів-ірландців повернутися в Ірландію. Та навіть коли В. Б. Йєтс запропонував йому стати членом Ірландської академії літератури, письменник відмовився. Водночас він марив Ірландією, а найкращим подарунком для нього були трамвайний квиток або шпальта газети з рідного Дубліна. Не випадково якось він сказав, що якби Дублін було зруйновано, його можна було б відтворити за його книжками.

З 1920 р. Джойс жив у Парижі, вивчав медицину й музику. Потім розпочалася калейдоскопічна зміна місць проживання: Трієст–Рим–Париж–Цюрих. І весь цей час, змінюючи професії (кореспондент газети, службовець банку, викладач англійської

Пам'яті Джойса

Щороку, 16 червня, у Дубліні проходить свято «День Блума» («Bloom's day»), присвячене роману Джеймса Джойса «Улісс». Саме 16 червня 1904 р. відбувається дія роману Дж. Джойса «Улісс». Цього дня жителі Дубліна збираються в місцях, що їх відвідував головний герой роману Леопольд Блум, проводять там народні гуляння та цитують рядки з «Улісса».

www.4book.org

мови та літератури), він пише твори. А видавці кажуть, що не можуть друкувати не зрозумілі їм твори, а критики пишуть, що не можуть оцінювати твори, які не подібні на все те, що раніше друкувалося... Це тепер Джойс уважається класиком, його твори називають «Євангелієм від модернізму», а Т. С. Еліот уважав «потік свідомості» єдиним сучасним, модерновим методом, а тоді було зовсім не так... Роман **«Уліс»** (1922), написаний у манері «потоку свідомості», був публічно спалений у Парижі як аморальний, а твір **«Поминки за Фіннеганом»** (1939), де експериментаторство автора сягнуло апогею (це суміш уривків асоціацій, снів, трансформованих міфів тощо), сам письменник називав «поминками за Джойсом».

Паризький період життя Джойса був нелегким. Письменник поступово втрачав зір. Зроблені операції не допомогли. Помер у 1941 р. в Швейцарії.

«ДЖАКОМО ДЖОЙС»

Це проза про зупинену мить, про заблуканий час, про муки прощання з юністю, про так важко завойовану зрілість...

О. Генієва

«Джакомо Джойс»: творча історія та зміст

Психологічне есе «Джакомо Джойс» стоїть у творчості письменника дещо осібно. Це своєрідний місток, що з'єднує «двох Джойсів», тобто реалістичний і модерністський періоди його творчості. До того ж сам письменник високо оцінював цей твір: коли він закінчував «Поминки за Фіннеганом», то казав, що хотів би написати ще одну таку елегантну річ, як «Джакомо Джойс».

Публікації «Джакомо Джойса» передувала майже детективна історія: 27(!) років ніхто нічого не знав про цей шедевр. Ніхто, крім якогось європейця, ім'я якого невідоме й тепер і навряд чи стане відомим. Цей чоловік, не захотівши назватися, 1968 р. за чималі гроші продав рукопис відомому американському джойсознавцеві Річардові Еллману. Так людство отримало літературний шедевр, надрукований у нью-йоркському видавництві «Вікінг-прессс» у 1968 р.

Саме Еллманові належить загалом правильне припущення: «Читачам, яких Джойс привчив до великих композиційних форм, мініатюрний розмір і невимушеність цього найвишуканішого з його творів ("Джакомо Джойс". — *Авт.*) може сподобатися особливо».

www.4book.org

Джойс писав есе в італійському Трієсті в той період свого життя, коли завершував «Портрет митця замолоду» і починав «Улісса».

Психологічне есе було спробою письменника розібратися у своїх почуттях до якоїсь загадкової жінки. Це своєрідне літературне (і важке!) прощання з певним етапом життя. Недаремно автор порівнює Середньовіччя як історичну добу зі своїм «середньовіччям» (тобто середнім віком). Тож як лейтмотив у творі звучать слова: *«Молодість минає... Молодість минає: оце вже кінець. Цього більше ніколи не буде. Ти добре це знаєш. І що тоді? Пиши про це, хай тобі чорт, пиши!..»*[1].

І водночас «Джакомо Джойс» ознаменував відкриття нової форми образного вислову, який був тоді незвичним у світовій літературі. Власне, переважно саме через це відкриття Джойс і став великим, саме тому до нього їздили за літературним благословенням молоді тоді Е. Хемінгуей і Ф. С. Фіцджералд, які за чверть століття самі стали класиками.

Рукопис «Джакомо Джойса» був залишений письменником у Трієсті й не загубився завдяки його братові Станіславу. Згодом цей рукопис придбав якийсь анонімний колекціонер, а про подальшу долю шедевру ви вже знаєте. Джойс написав цей твір своїм чудовим каліграфічним почерком, не роблячи змін, з обох боків восьми великих аркушів, які вільно вміщалися в блакитну обкладинку шкільного зошита.

Г. Клімт. Поцілунок. *Фрагмент. 1907–1908 рр.*

У верхньому лівому куті на лицевій стороні обкладинки назву «Джакомо Джойс» написано іншим почерком. Італійський варіант («Джакомо») свого імені Джойс ніколи не вживав. Однак, очевидно, заголовком він залишився задоволений і, поза будь-яким сумнівом, герой твору повинен нагадувати про самого автора. Недаремно він називає свого Джакомо то Джеймсом, то Джимом (англійські варіанти його власного імені), а одного разу звертається до його (своєї) дружини — Нора (нагадаємо, що дружину Джойса звали Норою Барнакль).

Письменник показує закоханість свого героя в молоду жінку, якій той давав уроки англійської мови. У Трієсті

[1] Тут і далі переклад Р. Доценка.

www.4book.org

в Джойса було багато учениць, але він асоціює свою героїню з молоденькою єврейкою Амалією Поппер, яка проживала тоді на вулиці Сен-Мікеле. Можна також припустити, що її батько, Леопольд Поппер, «позичив» своє ім'я Леопольдові Блуму, герою «Улісса». Попри безсумнівну наявність у творі елементів автобіографізму, тут нічого не можна сприймати буквально (адже це потік свідомості і дія відбувається саме в потоці свідомості автора, а не в потоці реального життя).

Проза Джойса пов'язана з Ірландією. Дія в «Джакомо Джойсі» відбувається на континенті. Місто Трієст представлене мимохідь, ніби випадковими згадками різних місць. Гірська дорога, лікарня, п'яцца, ринок, усе це навмисне «завуальоване». Проте їх можна «розшифрувати», коли героїня чи її родичі проходять ними. Місто теж зображено ніби штрихами, «імлисто»: зі своїми верхніми та нижніми вулицями, черепицею дахів, єврейським цвинтарем, певним національним роздратуванням проти австро-угорського панування.

Рукопис не датовано, проте в ньому зображені, здавалося б, малозначущі (утім, у техніці «потоку свідомості» кожна деталь може розростися до світових масштабів!) пригоди й емоції, які поглинали Джойса протягом багатьох місяців. Усе розпочинається з першого заняття, відвіданого його новою ученицею. Кілька згадуваних подій можуть бути точно позначені в часі (що дає змогу більш-менш точно датувати час написання твору). Наприклад, на єврейському кладовищі Джойс знаходиться в компанії «прищавого» Мейсела (*«Привів мене сюди прищавий Мейсел...»*), який прийшов до могили дружини. Це був реальний Філіп Мейсел, чия дружина, Ада Мейсел, пішла з життя 20 жовтня 1911 р. Інша згадка — про вигнання музичного критика Етторе Альбіні з «Ла Скали» в Мілані за те, що він не піднявся, коли грали гімн королівства Італії. Це трапилося 17 грудня 1911 р. на благодійному концерті для італійського Червоного Хреста та сімей солдатів, які загинули або були поранені в Лівії, де Італія воювала з Туреччиною (тривала Перша світова війна).

У творі згадується також його лекції про «Гамлета», які Джойс дійсно читав для «покірного Трієста». Ці лекції тривали з 4 листопада 1912 по 10 лютого 1913 р. Отже, події і настрої, утілені в «Джакомо Джойсі», мали місце наприкінці 1911 і в середині 1914 р. Тож уже згаданий Річард Еллман уважає, що найвірогіднішим часом завершення «Джакомо Джойса» є липень–серпень 1914 р.

Спілкування пари головних героїв «Джакомо Джойса» відбувається на різних просторових рівнях, але між ними завжди існує дистанція. Учениця — помітно вища соціально (*«молода особа*

www.4book.org

непересічного походження») — живе у своєму комфортабельному будинку на вулиці Сен-Мікеле. Загорнута в пахучі хутра, вона уважно дивиться крізь лорнет у театрі. Із самого початку відчувається трепетне, майже побожне ставлення героя до неї: *«Хто? Бліде обличчя в обводі густо пахкого хутра. Рухи сором'язкі й нервові. Вона послуговується лорнетом»*.

Якось в опері він сидів на поверсі над нею, але там, на гальорці, де дешеві місця, його становище порівняно з нею стало ще нижчим. Сам же він непомітно дивився вниз, туди, де сиділи заможні люди, оскільки місця там були дорожчі, на її спокійну витончену красу *(«Цілий вечір я не спускав з неї очей: заплетене кружка́ волосся на маківці, оливкове довгасте лице, спокійні погідні очі. Зелена стрічка у волоссі й зеленим вигаптувана сукня...»)*. Іноді мова твору набуває шекспірівських інтонацій: ідеться про атмосферу за́мків, царственну пишноту, палацові манери Полонія з його дочкою (Офелією)... Усе сказане засвідчує велике значення елементу автобіографізму в психологічному есе «Джакомо Джойс».

«Потік свідомості». Особливості стилю

Безумовно, новаторською рисою творчості Дж. Джойса є використання техніки *потоку свідомості*. Що ж це таке? Потік свідомості (англ. *stream of consciousness*) — це один із художніх засобів «проникнення у внутрішнє життя персонажа, прагнення найбільш адекватно відобразити в літературному творі складний процес розумової діяльності людини, який містить елементи раціонально-свідомої, емоційно-чуттєвої та інтуїтивно-підсвідомої активності» *(Ю. Попов)*.

«Потік свідомості» має на увазі безпосередню фіксацію роздумів, переживань, почуттів, спогадів, зовнішніх вражень, відчуттів,

Nota Bene

Термін **«потік свідомості»** уведено до наукового обігу американським філософом і психологом Вільямом Джеймсом, який у книжці «Наукові основи психології» (1890) дав таке визначення потоку свідомості: «Свідомість ніколи не змальовує сама себе розрізненою на шматки... У ній немає нічого, що можна було б зв'язувати, — вона тече. Тому метафора "ріка" чи "потік" найприродніше відтворює свідомість». Звідси асоціація людської свідомості з потоком, джерелом, у якому думки, відчуття, переживання постійно перебивають одне одного й химерно поєднуються одне з одним, подібно до того, як це відбувається в наших сновидіннях.

www.4book.org

свідомих і підсвідомих асоціацій, усвідомлених і неусвідомлених бажань, настроїв, інтуїтивних осяянь при мінімальній ролі автора, який їх упорядковує. Завдання ускладнюється тим, уважають українські вчені В. Назарець і Є. Васильєв, що процес мислення здійснюється в образах, передача яких у графічній формі слів досить приблизна. Завдання автора — максимальне зменшення відстані між, з одного боку, образним, асоціативним мисленням, а з іншого — його словесним утіленням. Метафора «потік», «ріка» найточніше відображає безперервний процес розумової діяльності *(В. Джеймс)*.

«Потік свідомості» у формі внутрішнього мовлення персонажа епізодично використовувався письменниками XIX ст. (Стендаль, Ф. Достоєвський, Л. Толстой). Проте якщо письменники-реалісти XIX ст. вдавалися до відтворення «потоку свідомості» лише епізодично, то для багатьох письменників XX ст. він став одним з основних прийомів оповіді та проникнення до внутрішнього світу персонажів.

У літературі XX ст. відображення внутрішнього плину свідомості стає більш складним, алогічним і хаотичним. Класичними зразками застосування «потоку свідомості» в модерністській літературі є романи «Улісс» і психологічне есе «Джакомо Джойс» Дж. Джойса, «У пошуках втраченого часу» М. Пруста та ін.

Як потік води не виникає з нічого, а постійно підживлюється джерелами, так і «потік свідомості» має свої джерела, які його постійно поповнюють. Важливу роль у творі відіграють відчуття головного героя, які можна сприйняти зором (передовсім кольори), слухом (звуки), нюхом (запахи), а також т. зв. «контактні відчуття»: дотик, біль, температурні відчуття тощо. Усе їх розмаїття і є

Ad Fontes

Кожен тест 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 — нова тканина, зіткана 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 загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок.

Р. Барт

www.4book.org

важливим джерелом «потоку свідомості». Звернімо увагу хоча б на те, як багато кольорів у найрізноманітніших комбінаціях і відтінках згадані в тексті: і *«**сірувато-сизі** тіні попід вилицями»*, і *«пасма **жовткової жовтизни** на вологому чолі»*, і *«**сірий** вечір спадає на розлогі **шавлієво-зелені** пасовища»* тощо. І настрій у читача створений: так колір шпалер у кімнаті впливає на настрій її мешканців, недаремно ж кажуть, що кольори бувають «веселими» чи «похмурими», майже як люди.

Важливим для Джойса є інтелектуальні джерела його «потоку свідомості». Подібно до того, як тіло людини пронизано тисячами кровоносних судин, так і весь його твір пронизаний десятками посилань на інші твори художньої літератури й культури, цитатами з них (т. зв. ***ремінісценції***). З-поміж них багато різномовних, що є ще одним свідченням неабиякої ерудиції письменника. Особливо багато такого інтертекстуального цитування з Біблії та текстів В. Шекспіра. Є також численні натяки на історичні події та певні загальновідомі факти (т. зв. ***алюзії***). Усе це сукупно постійно співвідносить текст твору Джойса з текстами попередньої та оточуючої його культури (Біблія, твори Ф. Аквінського, Данте, В. Шекспіра, Г. Ібсена, факти з буддизму). Таке постійне співвіднесення одного тексту з іншими текстами, безперервне «проникнення» елементів чи фрагментів одних текстів в інші називається ***інтертекстуальністю***.

Цікавою та новаторською є також манера письма: у Джойсовому рукописі між абзацами є помітні пропуски, так, наче він згодом збирався чимось їх заповнити. Деякі дослідники так і думають: коли письменник пише рукопис за декілька прийомів: спочатку «перший шар» з пропусками, а потім, через певний час, заповнює їх якимось «асоціативним» текстом. Мовляв, так і виникає феномен «потоку свідомості», «рваного монтажу». Так це чи ні, але «Джакомо Джойс» нагадує сито, де абзаци, записані Джойсовою рукою, чергуються з «білими плямами». І це створює певний ритм оповіді: до фіналу пробіли чимдалі тоншають, майже зовсім зникають, і це надає оповіді підвищеного темпу.

Неодноразово мовилося про знамениту іронічність Джойса. Насправді, вона відчутна вже в назві твору, оскільки Джакомо — це не лише італійська форма англійського імені самого Джойса (Джеймс), а й іронічний натяк на відомого серцеїда — Джакомо Казанову. Автор немов підсміюється над своїм героєм, немов «пародіює» його імідж видатного серцеїда, адже в нього на відміну від справжнього Казанови (його ім'я стало прозивним) кохання було невдалим, розуміючи всю швидкоплинність і приреченість того почуття, яке спалахнуло в його серці до значно молодшої за нього італійської єврейки.

www.4book.org

Nota Bene

Ремінісце́нція (від пізньолатин. *reminiscentia* — спогад) — риси в художньому тексті, які нагадують інший твір (образи, мотиви, цитати, сюжетні ходи тощо).

Алю́зія (від латин. *allusio* — жарт, натяк), — одна зі стилістичних фігур: у художній літературі, ораторській та розмовній мові натяк на реальний політичний, історичний чи літературний факт, який уявляється загальновідомим.

Інтертекстуа́льність (від латин. *inter* — між, поміж + текстуальність) — загальна властивість текстів, яка полягає в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть багатьма різноманітними способами явно чи приховано посилатися один на одного. До наукового обігу термін уведено в 1967 р. теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою.

Різноманітні вияви інтертекстуальності відомі з давніх часів, проте виникнення терміна та теорії саме в останній третині XX ст. є не випадковим. Значно зросла доступність творів мистецтва та масова освіта, розвиток засобів масової комунікації й поширення масової культури (яким би не було ставлення до неї) призвели до відчуття того, що влучно висловив польський парадоксаліст С. Лец: «Про все вже сказано. На щастя, не про все подумано». І якщо вже пощастить вигадати щось нове, то для самого утвердження його новизни треба буде порівняти новий зміст із тим, про що вже було сказано. Коли ж претензії на новизну немає, то широке використання в новому тексті елементів тексту попереднього (суміжного) може стати престижною ознакою знання автором новостворюваного тексту з культурною спадщиною (це одна з важливих ознак культури постмодернізму). Мистецтво XX–XXI ст. значно «інтертекстуальніше», ніж мистецтво попередніх епох. Так, визнаним майстром використання інтертексту був Дж. Джойс, у творах якого наявна значна кількість ремінісценцій та алюзій.

Ця роль йому не підходить (адже, за улюбленою метафорою англійської літератури, «увесь світ є театром»[1]). Тож усі герої «Джакомо Джойса» хто краще, а хто гірше, — грають свої ролі в цьому «театрі», що називається «життям». Чи не тому Джойс і вживає своєрідне «обрамлення» свого твору, натякаючи на початку і у фіналі саме на театральні (чи «навколотеатральні») атрибути.

[1] Так, на вході до шекспірівського театру «Глобус» у Лондоні написано «Totus mundus agit histrionem» («Увесь світ займається лицедійством», відомий як — «Увесь світ — театр»), а роман Сомерсета Моема називається «Театр», перелік можна продовжувати.

www.4book.org

Е. Дега. Перед дзеркалом. *1899 р.*

Так, на початку твору читаємо: *«Хто? Бліде обличчя в обводі густо пахкого хутра. Рухи сором'язкі й нервові. Вона послуговується лорнетом»*... Ми ще нічого не знаємо ані про місце дії, ані про героїв твору, але тут уже є підтекстовий натяк на театр — це слово «лорнет». Адже лорнетом називали різновид окулярів, який був популярним на межі XIX–XX ст. і за функцією відповідав театральному біноклю.

Подібна ситуація і у фіналі твору: *...«Неготовність. Голі стіни. Студене денне світло. Довгий чорний рояль: труна для музики. На його краєчку жіночий капелюшок, оздоблений червоною квіткою, і парасолька, складена. Її герб: шолом, червлень і тупий спис на щиті — чорного кольору. Прилога*[1]*: люби мене, люби й мою парасольку».* Ця картинка є алюзією (натяком), оскільки вона нагадала герою родовий герб В. Шекспіра: капелюшок — шолом; червона квітка — червлень (червоні кольори) на щиті й навколо нього; складена парасоля — спис на щиті. У підтексті ж прочитується: як Шекспір є генієм театру (тобто лицедійства чи й лицемірства), так і героїня «гідна його» (бо її герб нагадує його герб). Проте *«любиш її, люби й її парасолю»*, тобто лицедійство. Та й дія твору розгортається саме в театрі (тобто місці, спеціально відведеному для «лицедійства» акторів).

Хоча, звичайно, для однозначного та «єдино правильного» тлумачення «потік свідомості» (а тим більше — текст Джойса) не надається взагалі. Тут аналіз та інтерпретація є швидше процесом, ніж його результатом.

Вельми цікавою та показовою є також остання фраза есе *(«Love me, love my umbrella» — «Люби мене, люби й мою парасольку»)*, де майже дослівно повторене відоме англійське прислів'я «Love me, love my dog» («Любиш мене — люби й мого собаку»), яке означає буквально: «Якщо ви любите когось, ви повинні полюбити, прийняти геть усе, що любить ця людина, усі її плюси та мінуси, полюбити її такою, якою вона є». Зверніть увагу, що Джойс змінив у цьому прислів'ї лише одне-єдине слово («dog»/«собаку» на «umbrella»/«парасольку»), а фраза, з одного боку, не втративши загальноприйнятого («загальнонаціонального», загальновживаного) зна-

---

[1] *Прилóга* — у давнину так називали додаток до основного тексту книжки.

www.4book.org

чення, а з іншого — до згаданого значення набула ще й конкретного (учені кажуть «контекстуального») змісту. Герой немов укладає до вуст героїні таку фразу: *«Якщо ти, Джакомо, любиш мене, ти повинен прийняти геть усе (зокрема й нещирість), що притаманне мені, сприймати мене такою, якою я є...»*

Недаремно дослідники й перекладачі творів Джойса зазначають, що він не просто філігранно володіє англійською мовою, а ліпить із неї все, що схоче. Так, якось один із майстрів художнього перекладу, перекладаючи твори Джойса, напівжартома вигукнув: «Любителі лінгвістичної важкої (дуже) атлетики запрошуються!»

Усі перелічені та не згадані тут знахідки письменника вивели його до кола найвідоміших письменників-модерністів, найкращих письменників XX ст. Творчість Джойса справила неабиякий вплив на розвиток красного письменства XX ст., бо провістила його нову «естетичну мову».

Розширюючи коло читання

Джеймс Джойс

Над морем. Фонтана

Вітер виє, вищить вороже,
Хитає причалу кінець,
А сиве море облизує кожен
Сріблястий слизький камінець.

Тебе вгорнув я, бо вітер плаче,
А холод морський пече.
І доторком чую тендітне, тремтяче
Хлоп'яче плече.

Спустилися грізні тіні,
Нас облягли звідусіль.
А в серці у мене, в самій глибині, —
Любові біль[1].

1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Дж. Джойса.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави?
3. Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів? Як це втілилося в його психологічному есе «Джакомо Джойс»?

[1] Переклад Ю. Лісняка.

www.4book.org

4. Які твори письменника ви знаєте? Як змінювалися його творчі інтереси? Чому митця вважають одним із «батьків модернізму»?

5. Що таке *потік свідомості*? Хто ввів цей термін до наукового обігу?

6. Де Джойс використав техніку «потоку свідомості» і як це вплинуло на його стиль? Наведіть конкретні приклади.

7. Зберіть з «мозаїки» цитат (уривків опису зовнішності, вчинків, реплік тощо) портрети-характеристики головних героїв есе.

8. «Реставруйте» сюжет твору.

9. Простежте (за бажанням — проілюструйте в кольорі) зміну кольорів, згаданих у есе, від початку до кінця твору. Чому до фіналу домінують темніші кольори? Чи пов'язана така зміна зі зміною настрою та змісту есе?

10. Як ви думаєте, яке з джерел потоку свідомості: інтелект (реміснісценції та алюзії) чи відчуття (колір, звук, запах, дотик) відіграє у творі вагомішу роль? Відповідь аргументуйте.

11. Поясніть назву есе: «Джакомо Джойс». Чому, на вашу думку, письменник замінив англійське ім'я Джеймс на його італійський відповідник Джакомо?

12. Напишіть мініатюру про Дж. Джойса: «Серце, пройняте болем і смутком».

13. Виконайте тестові завдання.

1. Джойс залишив Ірландію і жив у Європі, бо
   - **А** переслідувався як діяч визвольного руху
   - **Б** вивчав європейське мистецтво та культуру
   - **В** змінив клімат за станом здоров'я
   - **Г** не знайшов місця в ірландському культурному процесі

2. Головні події психологічного есе «Джакомо Джойс» відбуваються
   - **А** у родовому замку учениці Джойса
   - **Б** на вулицях міста
   - **В** в італійському театрі
   - **Г** у свідомості головного героя

3. Автобіографізм творів Джойса полягає передусім у
   - **А** відтворенні фактів особистого життя письменника
   - **Б** відтворенні власного духовного розвитку, переживань
   - **В** стилізації оповіді під спогади
   - **Г** використанні внутрішнього монологу

www.4book.org

Михайло БУЛГАКОВ

(1891–1940)

Головне — не втрачати почуття власної гідності.

М. Булгаков

Життєвий і творчий шлях

«Які зірки в Україні! Уже майже сім років живу в Москві, а все-таки тягне мене на батьківщину. Серце щемить, хочеться іноді нестерпно на поїзд... І туди. Знову побачити урвища, занесені снігом, Дніпро... Немає у світі міста, кращого за Київ!..»

Хто міг написати такі рядки? Без сумніву, лише та людина, яка безмежно закохана в це давнє й водночас юне місто. І дійсно, автор наведених рядків — видатний письменник XX ст., творець знаменитого роману «Майстер і Маргарита», киянин М. Булгаков — був саме такою людиною. Дослідники помітили цікаву особливість його «індивідуальної орфографії»: грамотна й високоосвічена людина, він часто свідомо порушував правопис, пишучи, наприклад, слово «Місто» з великої літери. Щоправда, робив це стосовно одного-єдиного міста на землі — його рідного Києва.

Адже саме тут, біля Дніпра, у 1891 р. Михайло народився і виріс. Саме тут, на Андріївському узвозі, неподалік від Андріївської церкви знаходиться будинок Булгакових, де нині розташований музей-квартира письменника. Саме архістратигові Михаїлу — святому заступнику Києва — видатний письменник зобов'язаний своїм ім'ям.

Україна і Київ справили на М. Булгакова незабутнє враження, про що свідчать його твори. Так, персонаж п'єси **«Біг»** (1926–1928) генерал Чарнота згадує місто над Дніпром аж у далекому Константинополі: *«О, Києве, — місто-красень! Ось Лавра сяє на горах, а Дніпро! Дніпро! Невимовне повітря, невимовне світло! Трави, сіном пахне, схили, доли, на Дніпрі Чорторий!..»*

Батько Михайла, Опанас Іванович Булгаков, походив із родини священика й закінчив духовну семінарію в Орлі. На час народження сина він уже був магістром богослов'я і професором Київської духовної академії, читав курс історії західних віросповідань. До речі, він був знаним фахівцем із демонології (учення про демонів, нечисту силу). Тож ця тематика та образна специфіка, які знайшли втілення в багатьох творах письменника («Дияволіада», «Майстер і Маргарита» та ін.), могли зацікавити Михайла ще в батьківському домі. Мати майбутнього письменника, Варвара Михайлівна

www.4book.org

Родина Булгакових на дачі. *м. Буча*

Булгакова (уроджена Покровська), теж була людиною високоосвіченою. Донька соборного протоієрея з Орловщини, вона декілька років до заміжжя працювала вчителькою.

У пошуках житла родина Булгакових майже щорічно змінювала квартири, поки не зупинилася на будинку № 13 на Андріївському узвозі. Михайло прожив тут із перервами 12 років до 1919 р. разом з численною гамірливою ріднею, яку відтворено в родині Турбіних (п'єса «Дні Турбіних»). Саме тут молодий Михайло з дружиною Тетяною винаймав свою першу кімнату, а згодом і практикував як лікар.

У веселій дружній родині Булгакових було семеро дітей: три сини та чотири доньки. «У нас у будинку переважали інтелектуальні інтереси, — згадувала сестра письменника, Надія Булгакова-Земська. — Дуже багато читали. Чудово знали літературу. Вивчали іноземні мови. І дуже любили музику... Нашим головним захопленням була все-таки опера. Наприклад, Михайло... дивився "Фауста", свою улюблену оперу, 41 раз — гімназистом і студентом». Саме «Фауст» Й. В. Гете підкаже М. Булгакову одну з провідних ідей «Майстра і Маргарити», утілену в словах Мефістофеля: «Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого»[1]. Ці слова стали епіграфом до роману «Майстер і Маргарита», ім'я головної героїні Маргарита (Гретхен) також із «Фауста». Тому не випадково Булгаков називав «Майстра і Маргариту» «своїм Фаустом».

Улюбленими письменниками Михайла були М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, А. Чехов, Ч. Діккенс. У родині Булгакових читали також популярних тоді Максима Горького, Л. Андреєва, О. Купріна, І. Буніна.

Дослідники стверджують, що у творах М. Булгакова простежується вплив стилістики М. Гоголя: це й інтенсивне вживання яскравих поетичних фарб чи гострого українського дотепу і навіть наявність спільних метафор. Їхню творчість споріднює і схильність до «чортовиння»: похмуро-величний Воланд і його метушливий почет (кіт Бегемот, Коров'єв, Фагот, Азазелло) того ж «роду-племені», що й чорт із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя...

[1] Переклад М. Лукаша.

www.4book.org

Ad Fontes

Микола Гоголь і Михайло Булгаков

Творчість обох великих письменників пов'язана глибинними духовними узами. Сторінки їхніх книг дихають тим самим почуттям любові до рідної землі... Ті самі інтонації звучать у їхніх романах. Тим самим гірким сміхом пройняті і «Мертві душі», і «Майстер і Маргарита». У головному булгаковському романі теж чимало мертвих душ, а надто на балу у Воланда.

Булгаковська енциклопедія стверджує, що Михайло Опанасович «багато в чому порівнював свою долю з біографією Миколи Гоголя: спалив чернетку майбутнього роману "Майстер і Маргарита" так само, як Гоголь свого часу рукопис другого тому "Мертвих душ", і змусив потім свого Майстра, свідомо наділеного багатьма гоголівськими рисами, спалити роман про Понтія Пілата»...

В останні дні свого життя, уже втративши зір, Булгаков безстрашно просив йому читати про останні моторошні дні та години Гоголя. І Вчитель, і Учень залишили цей світ у розквіті сил і таланту. Доля відміряла їм віку дуже скупо. Проте обидва вони встигли в житті так багато...

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»

Михайло здобув добру початкову домашню освіту, закінчив у Києві чоловічу Олександрівську гімназію, а згодом — медичний факультет Київського університету (1916). Після закінчення університету вступив до Червоного Хреста й добровільно поїхав на Південно-Західний фронт (тривала Перша світова війна), де працював у військових шпиталях Західної України.

На початку 1919 р. він оселився в Києві і, як написав в одній з анкет, «призивався на службу як лікар поспіль усіма урядами, які займали Місто». Коли в 1919 р. до Києва ввійшли денікінці, Булгаков також був мобілізований як військовий лікар. Далеко від рідного Києва, на чужому Кавказі з тамтешнім «тубільним побутом», про який письменник згадує з дошкульною іронією (оповідання **«Богема»**, 1921 р.), він починає писати знаменитий роман **«Біла гвардія»** (опублікований 1925 р.), за мотивами якого створив і п'єсу

Андріївський узвіз. У центрі — будинок Булгакових, тепер музей письменника. *м. Київ*

www.4book.org

«Дні Турбіних» (1926). Зображуючи трагедію громадянської війни, він описує рідний Київ із щирим теплом. У манері Діккенса, з притаманним англійцю оспівуванням родинного вогнища, письменник розповів про затишну атмосферу будинку, де *«дихають жаром розмальовані кахлі»* і живуть люди, які щиро й віддано люблять одне одного...

Восени 1921 р. М. Булгаков разом із дружиною виїхав до Москви, аби присвятити себе літературній творчості. Спочатку він працював секретарем у Головлітпросвіті, потім — конферансьє в якомусь заштатному театрику на околиці... Нарешті його літературний хист помітили, і він став працювати хронікером і фейлетоністом у кількох московських газетах. У редакції газети «Гудок» М. Булгаков співпрацював із такими талановитими письменниками, як І. Ільф і Є. Петров (автори романів «Дванадцять стільців» і «Золоте теля»), В. Катаєв, І. Бабель, Ю. Олеша. Усі вони були пов'язані з Україною, зокрема з Одесою. Протягом 1920–1922 рр. М. Булгаков також співпрацював із російською газетою «Накануне», що видавалася в Німеччині. «Шліть побільше Булгакова!» — вимагав із Берліна від своїх московських колег відомий російський письменник О. Толстой.

У московському літературно-журналістському середовищі киянин М. Булгаков тримався дещо осібно й гордовито, називаючи тамтешні галасливі літературні засідання «балом у лакейській». «Булгаков зачарував усю редакцію світською вишуканістю манер. Усе: навіть недосяжні для нас гіпсово-твердий, сліпучо-свіжий комірець і ретельно зав'язана краватка, цілування ручок дамам і майже "паркетна" церемонність поклону — абсолютно все виокремлювало його з нашого середовища, — згадували колеги письменника. — І звісно ж, його довгополa хутряна шуба, у якій він, сповнений власної гідності, піднімався до редакції...» З одного боку, такий світський антураж, як і знаменитий булгаковський монокль, декому тоді здавалися викликом на тлі загальної розрухи. Проте, з іншого боку, у такій манері поведінки можна було розгледіти загострене почуття власної гідності.

У 1925 р. у журналі «Росія» вийшли друком дві частини першого булгаковського роману «Біла гвардія» (повністю був опублікований за кордоном, у СРСР — у 1966 р.).

Відомий російський поет-символіст М. Волошин (теж киянин, як і Булгаков) пророчо писав про «Білу гвардію» видавцеві М. Ангарському: «Ця річ видається мені дуже видатною; як дебют письменника-початківця її можна порівняти лише з дебютами Достоєвського і Толстого».

www.4book.org

Любов Євгенівна Білозерська, друга дружина М. Булгакова (з 1924 р.), згадувала: «Ми часто запізнювалися і завжди поспішали. Іноді бігли за транспортом. Проте Михайло Опанасович завжди примовляв: "Головне — не втрачати почуття власної гідності!"» Це було життєве кредо письменника, і він не зрадив йому навіть під час знаменитої телефонної розмови з «вождем народів» Сталіним.

Михайло Булгаков.
1928 р.

У щоденниках М. Булгакова за 1925 р. є такий запис: «Сьогодні в "Гудку" уперше я з жахом відчув, що писати фейлетонів більше не можу — фізично не можу». З цього зізнання почався Булгаков-письменник, хоча в альманасі «Надра» уже були надруковані його твори **«Дияволіада»** (1924) — сатира на радянську бюрократію та **«Фатальні яйця»** (1925) — про наукове відкриття «променя життя», який у руках неосвічених представників нової влади перетворився на «промінь смерті».

Створена в 1925 р., блискуча філософсько-сатирична повість **«Собаче серце»** не була опублікована (вона вийшла друком лише в 1987 р.). «Це гострий памфлет на сучасність, друкувати в жодному разі не можна» — таку нищівну «партійно-класову» оцінку твору дав тодішній заступник голови Раднаркому Л. Каменєв. Що ж, своя «логіка» у нього була, оскільки в «Собачому серці» М. Булгаков кинув виклик головній для революції ідеї соціальної рівності.

Сумирний пес Шарик, перетворений під час хірургічного експерименту лікарем Преображенським на «пролетаря Шарикова», ледь зіп'явшися з чотирьох на дві кінцівки, почав агресивно претендувати на роль «начальника» життя і мало не зжив зі світу свого «тата» — професора. Булгаков не вірив у можливість декларованих радянською владою революційних («хірургічних») перетворень людини й суспільства, протиставляючи їм шлях природної еволюції. Переживши жахи спілкування зі своїм творінням, професор дійшов висновку: *«Навіщо потрібно штучно фабрикувати Спіноз, коли будь-яка жінка може будь-коли їх народити! Адже ж народила в Холмогорах мадам Ломоносова цього свого знаменитого... Людство самотужки піклується про це, в еволюційному порядку щороку наполегливо виділяючи з маси різної мерзоти, створює десятками видатних геніїв, що прикрашають земну кулю».* Звісно, така позиція письменника суперечила одному з головних лозунгів більшовизму:

www.4book.org

Кадр з кінофільму
«Собаче серце»
(режисер В. Бортко, 1988 р.)

«Хто був ніким, той стане всім». Пролетар Шариков так і залишився, по суті, псом Шариком — хто був ніким, той став нічим...

Більше того, письменник відкрито критикував (!) більшовицьку політику «червоного терору», через що в ті часи сам міг стати його черговою жертвою. І як пророча перестороога й розвінчання майбутнього фашизму звучать його слова в повісті «Собаче серце»: *«Ласка... єдиний спосіб, можливий у поводженні з живою істотою. Терором нічого не можна зробити з твариною* (живим створінням. — *Авт.*), *на якому б ступені розвитку вона не перебувала. Я це стверджував, стверджую і стверджуватиму. Вони дарма вважають, що терор їм допоможе. Ні-с, ні-с, не допоможе, який би він не був: білий, червоний чи навіть коричневий!»*

Звісно, така життєва позиція письменника та прямота висловлення дратували багатьох. Недаремно під час обшуку в 1926 р. органи ОДПУ вилучили повість разом із щоденниками письменника. Проте «спрацювала» знаменита фраза Воланда з «Майстра і Маргарити»: «Рукописи не горять!» Через два роки за клопотанням Максима Горького М. Булгакову повернули рукопис «Собачого серця» та щоденники, які він негайно спалив. Протягом тривалого часу щоденники вважалися утраченими назавжди. Несподівано наприкінці 1980-х років (тобто через 40 років після смерті М. Булгакова!) КДБ передав до Центрального державного архіву літератури і мистецтва машинопису та фотографічну копії щоденників письменника. А 1997 р. вони були видані окремою книжкою й висвітлили чимало «темних плям» у його біографії та творчості. Отже, рукописи таки не горять, принаймні важливі.

Прем'єра п'єси «Дні Турбіних» відбулася 5 жовтня 1926 р. в славнозвісному Московському художньому академічному театрі (МХАТ). Вистава мала шалений успіх у глядачів і насамперед через відсутність політичної заангажованості чи тенденційності в зображенні подій громадянської війни. Щоправда, радянська критика звинуватила автора в оспівуванні білого руху і назвала його «внутрішнім емігрантом», тобто людиною, яка не виїхала за кордон, але стала чужою у своїй країні.

Урятувало п'єсу, як це не парадоксально, ім'я Сталіна, який подивився виставу 17 (!) разів, добре усвідомлюючи роль художньої літератури як могутнього засобу ідеологічного впливу на

www.4book.org

селення, а надто в умовах тоталітарної держави, якою був СРСР. Крім того, можливо, він цінував М. Булгакова як художника, як мужню людину, яка на відміну від багатьох діячів культури, що пристосувалися до умов тоталітарної системи, залишилася сама собою. Подібні випадки історії відомі: скажімо, усесильний римський диктатор Юлій Цезар не дозволив репресувати поета Гая Валерія Катулла, який писав на його адресу дошкульні рядки. Сталін зайняв подібну позицію і навіть заявив: «Булгаков добряче бере! Проти шерсті бере! Це мені до вподоби!» Що ж, можливо, сміливість «брати проти шерсті» у певних політичних умовах якраз і свідчить про збереження людської гідності, яку так високо цінував митець...

Період з 1925 по 1929 р. у творчості письменника був найпродуктивнішим. «Дні Турбіних» зарахували його до лав провідних драматургів, інші п'єси ставились у найкращих театрах столиці: у Театрі ім. Вахтангова — **«Зойчина квартира»** (1926) (цю виставу Сталін дивився 8 разів), на сцені Камерного театру була здійснена постановка **«Багряного острова»** (1928).

Однак його життя наприкінці 1920-х років було складним: постійні гострі випади критиків у пресі, зняття п'єс із репертуару театрів, відмови публікувати прозу. Письменник мав звичку збирати всі рецензії на свої твори та вклеювати їх до альбому. Якось він підрахував, що серед них було 298 (!) негативних і лише три позитивні рецензії; тобто майже сто проти однієї! У подібній ситуації опинився згодом і його Майстер. Тож яку треба було мати силу духу, аби в таких умовах не занепасти духом, а продовжувати творити.

У 1931–1932 рр. до М. Булгакова прийшло нове натхнення, що пов'язано з коханням до Олени Сергіївни Шиловської. Стосунки в них були складними й неоднозначними, проте кохання перемогло життєві обставини.

Письменник був приречений на мовчання та безгрошів'я і невідомо, що переживав важче. Він неодноразово звертався до радянських можновладців із клопотанням відпустити його з дружиною за кордон (цього разу в справжню еміграцію), проте відповіді так і не отримав.

28 березня 1930 р., у хвилину відчаю, письменник написав лист до уряду СРСР, що звучав як палка

Олена та Михайло Булгакови. *1936 р.*

www.4book.org

З листа М. Булгакова до уряду СРСР

Після того, як усі мої твори були заборонені, багато громадян, яким я був відомий як письменник, давали мені пораду — написати «комуністичну п'єсу», а крім того, звернутися до уряду СРСР з покаянним листом, що містив би відмову від колишніх моїх поглядів, висловлених у літературних творах, і запевнення в тому, що відтепер я працюватиму як відданий ідеї комунізму письменник-попутник. Мета: урятуватися від гонінь, злигоднів і неминучої загибелі у фіналі. Цих порад я не послухався. Навряд чи мені вдалося б постати перед урядом СРСР у вигідному світлі, написавши брехливого листа. Спроби ж скласти комуністичну п'єсу я навіть не здійснював, знаючи наперед, що така п'єса в мене не вийде. Дозріле в мені бажання припинити письменницькі муки змушує звернутися до уряду СРСР з правдивим листом... Боротьба з цензурою, хай яка б вона не була і за якої б влади вона не існувала, мій письменницький обов'язок, так само як і заклики до свободи друку. Я палкий шанувальник цієї свободи і вважаю, що якби будь-хто з письменників задумав доводити, що вона йому не потрібна, він скидався б на рибу, яка публічно запевняє, що їй не потрібна вода. Ось одна з рис моєї творчості... Але з першою рисою пов'язані всі інші, які є в моїх сатиричних повістях: чорні та містичні фарби (я — МІСТИЧНИЙ ПИСЬМЕННИК)[1], якими зображено незліченні потворні явища нашого побуту, отрута, якою просякнута моя мова, глибокий скептицизм щодо революційного процесу, що відбувається в моїй відсталій країні, і протиставлення йому улюбленої і великої еволюції, а найголовніше — зображення страшних рис мого народу, тих рис, які задовго до революції викликали найглибші страждання мого вчителя М. Є. Салтикова-Щедріна. І нарешті, останні мої риси в знищених п'єсах «Дні Турбіних», «Біг» і в романі «Біла гвардія»: уперте зображення російської інтелігенції як кращого прошарку нашої країни. Зокрема, зображення інтелігентсько-дворянської родини, волею неминучої історичної долі кинутої в роки громадянської війни до табору білої гвардії, у традиціях «Війни і миру». Таке зображення цілком природне для письменника, кровно пов'язаного з інтелігенцією. Але такого роду зображення призводять до того, що їх автор у СРСР, нарівні зі своїми героями, отримує — незважаючи на свої великі зусилля НЕУПЕРЕДЖЕНО ПІДНЯТИСЯ НАД ЧЕРВОНИМИ І БІЛИМИ — атестат білогвардійця-ворога, а отримавши його, як і будь-хто, розуміє, що може вважати себе пропащою людиною в СРСР... Я прошу радянський уряд зважити на те, що я не політичний діяч, а літератор, і що всю мою продукцію я віддав радянській сцені... Я прошу врахувати, що неможливість писати рівно-

[1] Тут і далі — текстові виділення М. Булгакова.

www.4book.org

значна для мене похованню живцем... Я ПРОШУ УРЯД СРСР НАКАЗАТИ МЕНІ ТЕРМІНОВО ПОКИНУТИ МЕЖІ СРСР... Якщо ж і те, що я написав, є непереконливим і мене приречуть на довічне мовчання в СРСР, я прошу радянський уряд дати мені роботу... Якщо мене не призначать режисером, я прошуся на штатну посаду статиста. Якщо ж і статистом не можна — я прошуся на посаду робітника сцени.

сповідь. Читаючи цього безпрецедентного за сміливістю листа, не можна не згадати російського письменника М. Пришвіна, який казав: «А може, і правда, що секрет творчого таланту — в особистій поведінці автора?» І талант, і особиста поведінка М. Булгакова були не просто сміливими, а відчайдушними...

Невдовзі після цього пролунав телефонний дзвінок у квартирі письменника: «А може, справді, відпустити вас за кордон?» — запитав голос із сильним кавказьким акцентом. Митець несподівано відповів: «Останнім часом я дуже багато думав, чи може російський письменник жити за межами батьківщини, мені здається, що не може». Отже, «стовідсотковим» емігрантом М. Булгаков так і не став.

Після цієї телефонної розмови зі Сталіним опального письменника запросили на посаду режисера МХАТу. Михайло залюбки режисирував, грав у виставах (як згадують сучасники, блискуче).

Проте «царська милість» тривала недовго, і вже в жовтні 1937 р. М. Булгаков писав: «За сім останніх років я створив шістнадцять речей різного жанру, і всі вони загинули. Такий стан є неможливим. Удома в нас повна безперспективність і морок...»

Якщо перелічити назви неопублікованих і неінсценізованих творів за життя письменника, список вийде довгим. Достатньо згадати п'єсу **«Біг»**, театральну постановку якої глядачі так і не побачили. Те саме можна сказати й про п'єсу-гротеск **«Іван Васильович»** (1935) (за мотивами якої написано кіносценарій до кінокомедії «Іван Васильович змінює професію»). Подібна доля спіткала й драму **«Олександр Пушкін. Останні дні»** (1939).

Не побачила світу й документальна повість **«Життя пана де Мольєра»** (1933), написана на прохання Максима Горького для популярної в СРСР серії «ЖЗЛ»[1]. А п'єсу **«Мольєр»** ставили в МХАТі в 1936 р. лише декілька разів. Зрештою, М. Булгаков припинив співпрацювати з МХАТом і влаштувався лібретистом до Великого театру, а його «театральна доля» стала темою автобіографічного **«Театрального роману»** (1937) — про незатребуваність таланту.

[1] «Жизнь замечательных людей» *(рос)*.

www.4book.org

Винятками з цього «правила» стали здійснена в МХАТі інсценізація «Мертвих душ» М. Гоголя, а також поновлена за рішенням уряду вистава «Дні Турбіних» (обидві події — 1932 р.).

Останній раз письменник відвідав Київ — місто свого дитинства та юнацтва — у 1936 р. під час гастролей МХАТу. Він був присутній на виставі «Дні Турбіних».

Заробляючи на життя написанням лібрето для Великого театру та перекладами, М. Булгаков творив свій найвідоміший роман — **«Майстер і Маргарита»**, закінчивши його за місяць до смерті. Останні глави хворий письменник продиктував дружині.

Сорокавосьмирічного Булгакова спіткала та сама хвороба, що в такому ж віці забрала з життя його батька, — нефросклероз.

Якось ще перед одруженням М. Булгаков сказав Олені Сергіївні: «Я вмиратиму важко». На жаль, і в цьому він виявився пророком. Перед смертю письменник осліп, майже втратив мову і відчував нестерпний біль. Дружина дотримала слова й не віддала його до лікарні. Письменник помер удома, тримаючи її за руку. Сталося це 10 березня 1940 р. Прощальними словами Михайла Опанасовича, як свідчать щоденникові записи дружини, були такі: «Я хотів служити народові...» Олена Сергіївна дотримала й ще одну свою обіцянку — опублікувала твори письменника.

Останній прихисток і вічний спокій Михайло Опанасович Булгаков знайшов на Новодівичому цвинтарі.

До початку 1950-х років на його могилі не було ані хреста, ані пам'ятника. Дружина неодноразово заходила до ритуальної майстерні при кладовищі, аби замовити надгробну плиту, але ніяк не могла знайти потрібний матеріал. Якось вона помітила серед уламків мармуру величезний чорний камінь. «Що це таке?» — поціка-

Ad Fontes

Обидва (М. Гоголь і М. Булгаков. — *Авт.*) до нестями любили Київ, обом було незатишно в офіційному Петербурзі—Ленінграді, обидва творили свої шедеври в Москві, у ній же й палили свої рукописи, у першопрестольній обидва й упокоєні, причому на тому самому цвинтарі — під стінами Новодівичого монастиря. Історія з надгробками ввійшла до анналів класичної містики: після перепоховання Гоголя в 1931 р. камінь з його могили — гранітна «Голгофа» — дев'ять років чекав смертної години Булгакова, аби лягти в його узголів'ї. Заскладна гра для простого випадку...

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»

www.4book.org

вилася жінка в робітників. «Так це ж "Голгофа"...» — відповіли ті. «Купую!» — не роздумуючи сказала Олена Сергіївна.

«Голгофа» з хрестом стояла на могилі М. Гоголя, аж доки до його ювілею не встановили новий пам'ятник. За переказами, цей чорний камінь нібито придбав у Криму письменник І. Аксаков і привіз до Москви кіньми. Так гоголівська «Голгофа» стала надгробним пам'ятником М. Булгакова.

«Голгофа» — камінь з могили М. Гоголя на могилі М. Булгакова

Якось, згадуючи М. Гоголя, а можливо, і те, що всі російські письменники «вийшли з гоголівської "Шинелі"» *(Ф. Достоєвський)*, М. Булгаков написав: «О, Вчителю, укрий мене полою своєї чавунної шинелі».

Так воно й сталося...

«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

Усно сказане відлітає, а написане залишається.

Латинський вираз

«Рукописи не горять» — ці слова були неначе закляттям автора від руйнівної роботи часу, проти глухого забуття, найдорожчого його твору — роману «Майстер і Маргарита».

В. Лакшин

Творча історія роману

Роман «Майстер і Маргарита» — чи не найміститчніший твір світової літератури. Те, що він знайшов-таки шлях до читача, є справжнім дивом. Передовсім рукопис першої редакції твору (який називався тоді «Копито інженера») згорів! І не було жодних гарантій, що, перебуваючи під політичним пресингом, будучи «внутрішнім емігрантом», письменник пересилить себе і повернеться до творчого задуму, почавши твір фактично з «чистого аркуша»...

По-друге, на думку дослідників творчості М. Булгакова, відома фраза Воланда про те, що «рукописи не горять», є відчайдушним викликом руйнівній роботі часу. Це могла бути й своєрідна

www.4book.org

Обкладинка до роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова

«психологічна компенсація» письменника за душевні тортури, яких він зазнав, спалюючи своє дітище — найперший варіант твору, що через багато років уславив його ім'я...

Роман, який в остаточному варіанті отримав назву «Майстер і Маргарита», був розпочатий ще в 1928 р. і називався тоді зовсім по-іншому. У другій редакції Булгаков додав підзаголовок «Фантастичний роман». Загалом, такої кількості варіантів назв не мав жоден інший твір письменника: «Копито інженера», «Жонглер з копитом», «Син В.», «Гастроль», «Великий канцлер», «Сатана», «Ось і я», «Капелюх із пером», «Чорний богослов», «Він з'явився» («Він явився»), «Підкова іноземця», «Пришестя», «Чорний маг», «Копито консультанта», «Князь тьми» — і, нарешті, «Майстер і Маргарита» (1938 р. — третій варіант третьої редакції).

Така зміна заголовків твору свідчить про інтенсивність творчих пошуків письменника. Лінія кохання Майстра й Маргарити в романі поступово набувала вагомості. Тому не дивно, що назва «Майстер і Маргарита» виникла наприкінці роботи над твором.

Натомість сюжетна лінія Воланда закладалася автором від самого початку.

Композиція роману

Роман має надзвичайно складну ідейно-художню структуру. У ньому переплітається *кілька сюжетних ліній*. Насамперед лінія Воланда, який відвідав Москву і наробив там переполоху, а також дотична до неї лінія стосунків Майстра і Маргарити. Крім того, є лінія Ієшуа і Понтія Пілата, яка час від часу пересікається з попередніми.

Однією з найважливіших особливостей композиції «Майстра і Маргарити» є те, що за структурою це ***«роман у романі»***: роман М. Булгакова про Майстра і Маргариту, дія якого відбувається в Москві 1920–1930-х років, органічно включає роман Майстра про Понтія Пілата та Ієшуа Га-Ноцрі, у якому описуються події початку нашої ери в Єршалаїмі (Єрусалимі). Дослідники часто називають ці розділи твору «євангельськими», оскільки в них письменник своєрідно переповідає текст Святого Письма.

У творі М. Булгакова всього чотири «єршалаїмських» розділи, однак їх роль важко переоцінити. І справа не тільки в тому, що їх

www.4book.org

герої з'являються на сторінках «московських» розділів або ж зустрічаються з героями роману, у столиці СРСР (наприклад, Левій Матвій у Москві клопочеться перед Воландом за Майстра; Майстер, Маргарита і Воланд зі своїм почтом зустрічають на місячній доріжці... жорстокого прокуратора Іудеї Понтія Пілата).

Джерела роману «Майстер і Маргарита»

Михайло Булгаков неначе готувався до написання роману протягом усього життя. Згадаймо, що його батько викладав курс демонології і для письменника образи представників нечистої сили були «знайомими» з дитинства. У процесі роботи над усіма редакціями роману М. Булгаков вів зошити, де збереглися його виписки з демонологічної, церковно-релігійної та історичної літератури, призначені, за його словами, для «остаточної обробки» тексту. За їх допомогою він звіряв календар роману, структурував його сюжет, вивіряв окремі історичні деталі в «єршалаїмській» частині, конструював «біографії» містичних гостей на балу Воланда. Особливо ж багато він запозичив із «Фауста» Й. В. Ґете (про що свідчить навіть епіграф до роману).Так, Мефістофель звертається до відьми, яка відразу його не впізнала:

Мефістофель

...Впізнала вже, опудало погане?
Впізнала ти свого володаря?
Захочу я — й тебе, й твого звір'я
Перед очима враз не стане!
Забула вже вбрання червоне це
І півняче перо на капелюшку?
Чи, може, я сховав лице?
Чи, може, сам назватись мушу?

Відьма

Пробачте, пане, за прийом!
Та, бачу, ви не з копитом.
Та й де ж це ваші вірні круки[1]?

Переклад М. Лукаша

Отже, робочі заголовки роману М. Булгакова свідчать про глибоке опрацювання письменником величезного матеріалу: від демонології до «Фауста» Й. В. Ґете.

[1] Круки вважалися невід'ємним атрибутом чорта. Серед усіх германських народів здавна було поширене повір'я, що чорт кривий і має замість однієї ноги кінське копито.

www.4book.org

С. Алімов. Ілюстрація до роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова

Значно важливішим є те, що без роману Майстра про події в Єршалаїмі концепція письменника не була б реалізованою, зокрема, зло не було б покарано. Адже добро перемагає лише в «єршалаїмських» розділах: Пілат — носій «тоталітарної свідомості», вірний приспішник імператора Тиберія — зрештою розкаявся і майже через дві тисячі років отримав прощення за злочинну страту Ієшуа (звісно, за концепцією М. Булгакова). Натомість у Москві після зникнення Воланда та його слуг нічого не змінилося: так само пишуть доноси й зникають невинні люди, так само беруть хабарі за посади чи ролі в спектаклях, ті самі нездари-підлабузники з членськими квитками Спілки письменників проголошують себе літераторами, і (що значно гірше) суспільство вважає їх майстрами пера. Щодо долі Майстра й Маргарити дослідники сперечаються й дотепер: що таке спокій, який нарешті отримує Майстер — це винагорода чи покарання?.. З одного боку, це прихисток від ворогів у колі друзів. Проте, з іншого боку, це, певною мірою, зрада ідеалів, відмова від творчості, бо за що ж тоді боровся Майстер і чим *«вічний дім, яким його винагороджено... з венеціанським вікном і витким виноградом»* відрізняється від затишних дач і безкоштовних обідів, що їх отримували *«майстри МАСОЛІТУ»*? Адже митець якось написав: «Немає такого письменника, який би замовк. Якщо замовк, значить, був несправжнім. А якщо справжній замовк — загине...» То що ж, зло покаране тільки в «магічних» розділах твору? Натомість там, де йдеться про реальний світ, М. Булгаков виступає реалістом: зло залишається злом...

«Майстер і Маргарита» як роман-міф

Події будь-якого художнього твору розгортаються в певному художньому часі та художньому просторі. Іноді дослідники говорять про їх нероздільну єдність — так званий художній *часопростір*. Літературознавці ж для позначення цього поняття вживають термін *хронотоп* (від грец. *chrónos* — час і *tópos* — місце, простір), що його ввів до наукового обігу відомий російський літературознавець М. Бахтін ще на початку XX ст. У романі «Майстер і Маргарита» таких хронотопів, щонайменше, три.

По-перше, це Москва 1920–1930-х років: саме там відбувається наше перше знайомство з Берліозом, Іваном Бездомним і Воландом, саме «московським» розділам відведено найбільше (понад полови-

www.4book.org

Nota Bene

Роман-міф — епічний твір значного обсягу (роман), у якому використані особливості міфічного світобачення: вільне повернення від історичного (лінійного) до міфічного (циклічного) часу, сміливе поєднання реального та ірреального (елементи «магічного реалізму»). Зазвичай міф — це не єдина сюжетна лінія, він співвідноситься з різними історичними та сучасними темами.

ну) місця в тексті «Майстра і Маргарити», саме з Москви відлітає у вічний космос Воланд зі своїм почтом.

По-друге, це Єршалаїм на початку нашої ери. Саме тут ми вперше зустрічаємося з Понтієм Пілатом, який вийшов *«у білім плащі з кривавим підбоєм»* (символ деспотичної влади: білої зовні, але кривавої за своєю прихованою суттю) *«...в криту колонаду палацу Ірода Великого»*, де розгортаються події: страта Ієшуа Га-Ноцрі, зрада та покарання Іуди...

По-третє, це космічний хронотоп: вічний часопростір, місячна доріжка, на якій герої «московських» розділів зустрічають героїв розділів «єршалаїмських», а також розставляються крапки над «і» в багатьох питаннях і сюжетних лініях.

Письменник майстерно поєднує «московські» та «єршалаїмські» розділи твору. Для цього він, наприклад, використовує майже дослівні повтори тих самих речень наприкінці попередніх і на початку наступних розділів.

Закінчення 1-го розділу («Ніколи не розмовляйте з невідомими»)	**Початок 2-го розділу («Понтій Пілат»)**
...Усе просто: у білім плащі з кривавим підбоєм, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана...[1]	*У білім плащі з кривавим підбоєм, по-кавалерійському шаргаючи ногами, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана в криту колонаду між двома половинами палацу Ірода Великого вийшов прокуратор Іудеї Понтій Пілат*
Закінчення 2-го розділу («Понтій Пілат»)	**Початок 3-го розділу («Сьомий доказ»)**
Було близько десятої години ранку	*— Так, було близько десятої години ранку, вельмишановний Іване Миколайовичу, — сказав професор*

[1] Переклад М. Білоруса.

www.4book.org

Крім того, «московські» та «єршалаїмські» розділи поєднує й стрижневий, об'єднуючий текст — мотив спеки: з одного боку, нестерпне сонце в Єршалаїмі, а з іншого — спекота московська, *«коли сонце, розпікши Москву, у сухому тумані падало кудись за Садове кільце»*.

Для роману-міфу характерна ситуація, коли в сучасних явищах прозирає минуле й майбутнє.

Особливості композиції та часопростору в романі «Майстер і Маргарита», а також специфіка його образної системи переконують, що романом-міфом його вважають зовсім не випадково. Дослідники називають своєрідне (на новому етапі, не досвідоме, а повністю осмислене й навіть інтелектуалізоване) повернення до міфічного світобачення, до міфологічного часопростору «неоміфологізмом» (тобто «новим міфологізмом»). А появу такого жанру, як роман-міф, датують початком XX ст. Що ж дає підстави для визначення твору про Майстра і Маргариту саме як роману-міфу?

У романі сміливо поєднуються реальне та ірреальне, буденність і фантастика. Таких прикладів у творі безліч: це і поява в абсолютно реалістично зображеній Москві початку XX ст. Сатани (Воланда) та його супутників, і чарівне перетворення московської квартири на місце балу, на якому Маргарита була королевою, і фантастичний відліт Воланда та його почту в космічний простір... Ті, хто найбільше ображав Майстра, покарані також у «магічний» спосіб: Маргарита, верхи на швабрі, підлетіла до вікон їхніх квартир і зробила там розгром...

Проблематика роману

У романі можна виокремити декілька основних проблем: *філософські проблеми добра і зла, вибору людиною власного життєвого шляху та відповідальності за цей вибір*. Ці проблеми вирішуються в всіх розділах роману, як у «єршалаїмській», так і в «московській» частинах. Вони втілюються в актуальній для М. Булгакова антитезі *особистість–влада*. Письменник сам неодноразово опинявся в ситуації вибору, причому на межі життя і смерті. Тож він досліджує психологічний стан особистості перед владою дуже тонко, із знанням справи.

Уважний читач здивований: де поділася сміливість Понтія Пілата, якого на полі бою не лякали ані ворожі мечі, ані натовпи варварів, коли він лишень уявляв собі обличчя римського імператора? То що ж коїлося з цією мужньою людиною? Тваринний жах перед владою паралізував його, перетворивши на сліпе знаряддя несправедливості, одним із виявів якої став наказ про страту Ієшуа Га-Ноцрі.

www.4book.org

Усемогутній прокуратор Пілат позбавлений внутрішньої свободи, яку має бідний мандрівний філософ, до того ж йому бракує сили звільнитися від несвободи. Кара за це — довічні тортури сумління. Мине майже два тисячоліття, як він у пасхальну ніч нарешті отримає прощення від того, кого свого часу малодушно не врятував.

С. Алімов. Ілюстрація до роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова

У сучасному ж світі все значно гірше: залишатися самим собою можна тільки в божевільні... Не випадково в «московських» розділах проблема «особистість і влада» набула ще гострішого — особистісного — звучання, переростаючи в проблему *свободи творчості митця та його долі в умовах тоталітаризму*. Гостроту цієї проблеми засвідчує трагічна доля Майстра, який, ховаючись від обструкції та нищівної необ'єктивної критики, змушений був податися до божевільні. Пригадаймо альбом М. Булгакова: 298 негативних відгуків про його твори і лише три позитивні! Отже, доля Майстра перегукується з долею письменника.

Михайло Булгаков заперечує шлях прислужництва митця владі й тим самим утверджує ідеал безкорисливого та самовідданого служіння мистецтву. Митець тільки тоді є Майстром, коли відчуває внутрішню свободу, яка є основою особистості. І роман Майстра про Ієшуа — це та нитка, яка пов'язує духовні культури різних епох у проекції на майбутнє.

Письменництву в романі відведено основне місце. Ще в першому розділі редактор журналу і керівник московських письменників Берліоз витійствує, повчаючи молодого поета Івана Бездомного (Понир'єва). Спілка письменників МАСОЛІТ виявляється не творчим об'єднанням, а солідною бюрократичною установою. Її основні функції — нагляд за письменниками та винагорода не талановитих, а послужливих зрадників мистецтва й духовності, як-от Лавровича шестикімнатною дачею (чи не за цькування Майстра?), а рангом дрібніше — обідами за півціни. І виявляється, що найголовніше місце в «Будинку Грибоєдова» — не МАСОЛІТ, а ресторан.

Літератори, перетворені на «інженерів людських душ», виявляються заздрісними й жадібними до дешевих розваг, нездатними до звичайного людського співчуття. Члени правління зляться на покійного голову, бо через його смерть їм довелося вечеряти не на веранді, а в душному залі. Булгаков змальовує контрастну картину:

www.4book.org

Кадри із кінофільму «Майстер і Маргарита» *(режисер Ю. Кара, 1994 р.)*

з одного боку, мертве закривавлене тіло Берліоза, а з іншого — танці в ресторані. Байдужість до чужого горя ще більше підкреслює смакування гастрономічних чудес і розгульне бенкетування. Відчай проникає в душу автора: *«О боги, боги мої, отрути мені, отрути!..»*

Хіба може бути інакше в суспільстві, де художника визначають не за покликом його душі чи працями, а за посвідченням у шкіряній обкладинці: «Член Спілки письменників»... Ось де витоки славнозвісного булгаковського сарказму: «Достоєвський не був членом Спілки письменників...» Однак він був геніальним письменником. А тут ціла спілка, яка слухається партійного керівництва, наче хор диригента, а проте, створити щось талановите «функціонери від літератури» неспроможні. Ситуація в СРСР, коли «чиновник, озброєний пером, писав під наглядом чиновника, озброєного пістолетом», зайшла в глухий кут.

Традиційно дискусійним питанням є роль Воланда та його почту в розв'язанні конфлікту добра і зла. На перший погляд, такі персонажі є уособленням зла. Однак, читаючи текст, переконуєшся, що все значно складніше, часто темні сили, як це зазначено в епіграфі до роману, роблять добро, бажаючи лише злого. Саме Воланд та його слуги карають зло, яке унеможливлює життя порядної людини в Москві. Чесних людей вони не чіпають, зате зло «негайно просочується туди, де йому залишено хоча б щілинку: до буфетника з "осетринкою другої свіжості" і золотими червінцями в схованці; до професора, який трохи призабув клятву Гіппократа. «Тож усе ясніше доходимо думки, — пише дослідник творчості М. Булгакова П. Палієвський, — що зухвальці з компанії Воланда грають лише ролі, які ми самі для них написали...» В. Розанов це визначив так: «Ми гинемо... від неповаги до себе».

Як філософську, можна представити також *ідею безсмертя високого Мистецтва, справжньої Творчості*, утілену в афоризмі «Рукописи не горять!».

www.4book.org

Керепес або Джинністан у повісті-казці «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» Е. Т. А. Гофмана. Натомість дія більшості реалістичних творів відбувається в реально існуючому, конкретному й добре відомому місці. Воно часто описане так наочно й достеменно, що дехто з дослідників навіть перевіряє номери будинків і квартир, згаданих у творах реалістів. І часто ті номери й навіть кількість вікон чи балконів збігаються. Так, одним з яскравих прикладів реалістичного художнього простору є Петербург Ф. Достоєвського, де замислив і здійснив свій жахливий злочин Родіон Раскольников — герой роману «Злочин і кара».

Деякі дослідники навіть ходили маршрутами Раскольникова і переконалися, що Достоєвський ніде не помилився в назві вулиці, моста через Неву чи в нумерації будинків.

Потрібно зазначити, що час у реалізмі історичний і відтворюється з можливою конкретністю, адже одним із засадничих принципів цього літературного напряму став історизм.

Якщо романтизм був добою панування поезії, то реалізм — епоха домінування прози. Середина XIX ст. — період домінування реалістичного соціального роману. Саме цей жанр давав змогу найповніше відтворити картини життя суспільства та найглибше дослідити його проблеми, що й було одним із головних завдань реалістів. У цьому жанрі могли знайти втілення найрізноманітніші аспекти реального життя. Недаремно Стендаль вимагав від письменників підкорення «залізним законам реального світу», а роман називав дзеркалом, «з яким ідемо великою дорогою. То воно віддзеркалює синь небосхилу, то брудні калюжі й вибоїни», і якщо в цім дзеркалі з'являються не зовсім естетичні речі, то в цьому потрібно винуватити не дзеркало, а тих, кому потрібно упорядковувати шляхи...

За тематикою романи можна умовно поділити на: сімейно-побутові, соціально-побутові, політичні, історичні, психологічні, романи виховання, кар'єри тощо.

У реалістичному романі XIX ст. зазвичай глибоко аналізується психологія персонажів, що дає підставу вести мову про *соціально-психологічний роман*. Специфічні художні можливості цього жанру виявилися особливо співзвучними естетичним вимогам часу.

Творчість видатних реалістів-романістів Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, Е. Золя, Ф. Достоєвського, Л. Толстого піднесла на новий, вищий ступінь найкращі традиції літератури попередніх епох. На досягнення реалістів орієнтувався і водночас від них відштовхувався натуралізм (творчість братів Гонкур і Е. Золя).

Приблизно від 1870-х років і до кінця XIX ст. в літературі починають з'являтися зовсім нові явища, які отримали узагальнену назву «ранньомодерністських» (від фр. *moderne* — новий). Так,

новаторськими тенденціями позначена творчість американського поета Волта Вітмена. Відчутні модерністські зрушення й у тогочасній французькій поезії. Творчість пізнього романтика Шарля Бодлера містить зародки символізму, які розвинули Поль Верлен, Артюр Рембо, Поль Верлен, Стефан Малларме.

Позначений полиском раннього модернізму й роман «Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда.

З ЛІТЕРАТУРИ XX–XXI ст. ЩО ДАЛІ?..

Ранній модернізм був провісником докорінних зрушень у літературі XX ст. З-поміж них можна назвати і явища авангардизму, і зрілого модернізму, і приблизно від 1980-х років постмодернізму. Література XX — початку XXI ст. — це досить строката картина, яка представлена в цьому підручнику.

Але що ж буде далі?..

Достеменної відповіді на це «наївне» запитання не дасть ніхто, надто ж щодо розвитку того бурхливого океану, який має узагальнену назву — «всесвітня література». Кого з-поміж нині популярних письменників згадуватимуть через століття, а кого забудуть через якихось десяток років — не загадуймо.

Нині доводиться чути, що художня література безнадійно програє змагання Інтернету, що вона ледь животіє в жорсткій конкурентній боротьбі з «відео» чи «мультимедіа». Ведуть навіть мову про «втечу культури на університетські кафедри»...

Однак хочеться приєднатися до думки видатного сучасного італійського письменника, професора Болонського університету Умберто Еко, який і науково, і своєю художньою творчістю доводить, що Художнє Слово слугуватиме людству за будь-яких обставин, а люди постійно звертатимуться до книжки, повсякчас повертаючись, мов блудний син до рідної домівки, — «Від Інтернету до Гутенберга»...

Тестові завдання[1]

1. Який з-поміж перелічених творів починається рядками: *«Зброю співаю і мужа, що перший з надмор'їв троянських, долею гнаний нещадно, на берег ступив італійський...»*?

   А «Іліада»
   Б «Одіссея»
   В «Божественна комедія»
   Г «Енеїда»

2. У яку добу з'явився твір, головний герой якого виголосив: *«Не думайте, що то з сваволі й гордощів мовчу я, — в грудях серце розривається, коли погляну на оцю ганьбу свою!»*?

   А Середньовіччя
   Б античність
   В Відродження
   Г бароко

3. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів написаний гекзаметром?

   А *Побачив я вгорі, що верховина у сонячнім світилася промінні, котрим всякчас керується людина. Тоді нараз позбувся я тремтіння, навіяного дикістю природи у ніч, що так тривожила сумління.*
   Б *Велетень жив там потворний, що кіз і овечок отари сам випасав собі, інших оподаль. Ні з ким він не знався у самотині своїй і ніяких не відав законів.*
   В *Штани нінащо стерті? Та по коліно море! Адже котигорошку лиш рими в голові. Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі, а під Чумацьким Возом — банкети дарові.*
   Г *Люби відтінок і півтон, не барву — барви нам ворожі: відтінок лиш єднати може сурму і флейту, мрію й сон.*

4. Визначте рядок, де постійний епітет ужито правильно

   А ніжний Ахіллес
   Б прудконогий Ахіллес
   В велемудрий Ахіллес
   Г шлемоблищучий Ахіллес

---

[1] Тестові завдання узгоджені з вимогами Українського центру оцінювання якості освіти до зовнішнього незалежного оцінювання (ЗНО).

5. Який з-поміж названих персонажів уважається «вічним образом»?

А Харон
Б Прометей
В Ахілл
Г Паріс

6. Хто з героїв «Пісні про Роланда» є втіленням феодального свавілля та зради?

А Роланд
Б король Карл
В Ганелон
Г Олів'єр

7. Який із перелічених творів є епічною поемою?

А «Божественна комедія»
Б «Пісня про Роланда»
В «Прометей прикутий»
Г «Шинель»

8. Хто з античних поетів є одним із головних героїв I частини («Пекло») «Божественної комедії»?

А Вергілій
Б Горацій
В Есхіл
Г Гомер

9. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів написаний терциною?

А *І серце скрипки десь тремкоче стоголосне, те серце, що труну ненавидить і в сні! Як вівтар, небеса високі і смутні, упало в кров свою світило життєносне.*
Б *Я був поет, піснями я прославив Анхізового сина, що із Трої пішов, як грек в огні її зоставив. Та ти чому вернувсь до долі злої? На гору чом не сходиш пречудову, що є початком радості живої?*
В *Мій раю запашний, о як далеко ти! Там — радощі й любов, і все навкруг погідне, все поринає там у втіхи чистоти, все, що кохаєш там, твого кохання гідне! Мій раю запашний, о як далеко ти!*
Г *Руками по кишенях обмацуючи діри і ліктями світивши, я фертиком ішов, бо з неба сяла Муза! Її я ленник вірний, ото собі розкішну вигадував любов!*

10. Кому з перелічених поетів належать ці рядки:

«Ні, не гнітять мене перестрахи й жалі,
Що вмерти мушу я, що строки в нас малі.
Того, що суджене, боятися не треба.
Боюсь неправедно прожити на землі»?

А Адаму Міцкевичу
Б Шарлю Бодлеру
В Омару Хайяму
Г Райнеру Марії Рільке

11. Звідки Дон Кіхот дізнався про лицарів та лицарські традиції?

А із героїчних епосів
Б лицарських романів
В історичних хронік
Г розповідей Санчо Панси

12. По скільки рядків мають строфи, з яких складається цей вірш: *«Стомившися, вже смерті я благаю, бо скрізь нікчемність в розкоші сама, і в злиднях честь доходить до одчаю, і чистій вірності шляхів нема, і силу неміч забива в кайдани, і честь дівоча втоптана у бруд, і почесті не тим, хто гідний шани, і досконалості — ганебний суд, і злу — добро поставлене в служниці, і владою уярмлені митці, і істину вважають за дурниці, і гине хист в недоума в руці. Стомившись тим, спокою прагну я, та вмерти не дає любов твоя»*?

А 2+3+3+2
Б 4+4+4+2
В 3+3+4+4
Г 4+4+2+4

13. Про кого Гамлет каже: *«Окраса Всесвіту! Взірець усього сущого!»*?

А про людину
Б Офелію
В Лаерта
Г свого батька

14. Який художній напрям перекладається як «перлина неправильної форми»?

А імпресіонізм
Б екзистенціалізм
В бароко
Г експресіонізм

15. Якому з-поміж перелічених літературних напрямів притаманне чітке розмежування «високих» і «низьких» жанрів?

А реалізму
Б бароко
В класицизму
Г романтизму

16. Укажіть рядок із характерною ознакою класицизму

А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство

17. Хто написав комедію «Міщанин-шляхтич»?

А Журден
Б Клеонт
В Поклен
Г Дорант

18. Яку роль художньої літератури просвітники вважали провідною?

А інформаційну
Б розважальну
В пізнавальну
Г виховну

19. Чому на початку знайомства з Маргаритою Мефістофель сказав, що не має над нею влади?

А вона не уклала угоди з Мефістофелем
Б її душа чиста, безгрішна
В її серце ще не знало кохання
Г вона часто ходить до церкви

20. Яким настроєм просякнуті слова Фауста:

«У філософію я вник, до краю всіх наук дійшов — уже я й лікар, і правник, і, на нещастя, богослов»?

А задоволенням від високого рівня своєї освіченості
Б невдоволенням тим, що не зміг зупинитися на якомусь одному фахові, а розпорошував свою увагу на різні науки

В розчарування схоластичними знаннями, вічною потребою відкриття нових знань
Г роздратуванням, що довелося, крім світських наук, вивчати й богослов'я

21. Який з-поміж названих персонажів уважається «вічним образом»?
А Харон
Б Фауст
В Журден
Г Гретхен

22. Укажіть рядок із характерною ознакою романтизму
А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В наявність героя-одинака, що не сприймає прагматичного оточення
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство

23. Яким є герой романтичного твору?
А типовий герой в типових обставинах
Б незвичайний герой в незвичайних обставинах
В природна людина, не зіпсована цивілізацією
Г людина, чию долю завжди вирішує хтось інший

24. Кого німецькі письменники-романтики називали філістером?
А обивателя
Б шанувальника мистецтва
В чиновника
Г чарівника

25. Укажіть жанровий різновид роману В. Скотта «Айвенго»
А соціально-побутовий
Б детективний
В психологічний
Г історичний

26. Яким є основний конфлікт казки-новели Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер»?

А протистояння просвітителів і романтиків
Б протистояння Цахеса і феї
В протистояння митця і філістера
Г протистояння нескореного героя й несправедливої влади

27. Прочитайте твердження й дайте відповідь на запитання

1. У вірші «Чому троянди немов неживі...» Гейне використав образ-символ східної лірики («троянда й соловей»).
2. У вірші «Чому троянди немов неживі...» утілено романтичний мотив самотності.

А правильним є перше твердження
Б правильним є друге твердження
В правильними є обидва твердження
Г обидва твердження є неправильними

28. Хто є автором вірша:

Зів'яла ти в краю, заквітчанім весною,
Трояндо молода, бо линули в імлі
Від тебе юні дні, злотисті мотилі,
І спогадів черву лишали за собою.

Чому так світяться громадою ясною
Зірки, до польської обернені землі?
Чи то не погляд твій, в печалі, у жалі,
Сліди повипікав огненною сльозою?

О полько! Як ти, я вмру на чужині.
Хай приязна рука мене хоч поховає!
Тут мандрівці ведуть розмови негучні,

І вчую я слова, що чув у рідній краї.
Поет, складаючи тобі на честь пісні,
Побачить гроб і мій — для мене заспіває?

А Олександр Пушкін
Б Михайло Лермонтов
В Адам Міцкевич
Г Генріх Гейне

29. Укажіть рядок із характерною ознакою реалізму

А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство

30. Події повісті М. Гоголя «Шинель» відбуваються в

А Москві
Б Полтаві
В Диканьці
Г Петербурзі

31. Хто з персонажів літературного твору сказав: *«Я люблю брудними підошвами чобіт килими в оселях багатіїв — не з дріб'язкового самолюбства, а щоб дати їм відчути пазуристу лапу Невідворотності»?*

А Гобсек
Б Раскольников
В Кареніна
Г Безухов

32. Творцем якої жанрової форми є Л. Толстой?

А новели
Б психологічної драми
В роману-епопеї
Г роману-утопії

33. Від кого Раскольников уперше почув про можливість убивства старої лихварки?

А від свого друга Разуміхіна
Б від Мармеладова в трактирі
В з розмови офіцера та студента в трактирі
Г підслухав розмову Зосимова і Порфирія Петровича

34. До якого літературного напряму тяжіє поезія П. Верлена?

А романтизму
Б реалізму
В естетизму
Г символізму

35. Укажіть рядок із характерною ознакою символізму

А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство

36. Гаслом якого літературного напряму став рядок П. Верлена *«Найперше — музика у слові!»*?

А романтизму
Б реалізму
В акмеїзму
Г символізму

37. Укажіть рядок із характерною ознакою футуризму

А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство

38. До якого образу античності звертається Р. М. Рільке у своїх поезіях?

А Прометея
Б Ахілла
В Орфея
Г Геракла

39. Хто з письменників назвав свій твір настільки дидактичним, що він *«радо тикає його під ніс усім розумникам, які, мов папуги, правлять, що мистецтво в жодному разі не може бути дидактичним»*?

А Бернард Шоу
Б Михайло Булгаков
В Ернест Хемінгуей
Г Габріель Гарсіа Маркес

40. Визначте жанровий різновид твору А. Камю «Чума»

А історичний роман
Б автобіографічний роман
В роман-притча
Г роман-епопея

41. Визначте ідею твору Е. Хемінгуея «Старий і море»

А людину можна знищити, а здолати не можна
Б у житті є завжди місце подвигу
В людина самотня й безпорадна перед силою зла
Г людина від народження приречена на страждання

42. У якому творі літератури XX ст. сказано, що оповідач *«задумав написати цю історію... для того, щоб не уподібнитися до мовчунів, щоб... сказати, чого навчає тебе лиха година: люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу»*?

А «Старий і море»
Б «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
В «Чума»
Г «Майстер і Маргарита»

43. Що є важливою рисою творів літератури постмодернізму?

А наявність самотнього героя зі страдницькою душею
Б підкреслена схильність до пишної метафоричності та різких антитез
В інтертекстуальність і іронічність
Г соціальна спрямованість і дидактизм

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

Акмеї́зм (від грец. *akme* — вершина, розквіт) — модерністська течія в російській поезії початку XX ст. Криза символізму зумовила появу поетичної школи і літературної течії, засновником якої став поет М. Гумільов. На противагу символістам, акмеїсти утверджували класичну ясність і простоту, повернення до реального світосприймання. Вони розробили лаконічний поетичний стиль. У центрі поезії акмеїстів — людина в її історичних і духовних проекціях.

Алю́зія (від латин. *allusio* — жарт, натяк) — одна зі стилістичних фігур: у художній літературі, ораторській та розмовній мові натяк на загальновідомий політичний, історичний чи літературний факт.

Гіпертéкст (англ. *hypertext*) — форма організації тексту, за якої його одиниці представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих переходів і зв'язків між ними. Використовуючи ці зв'язки, матеріал можна читати в будь-якому порядку, утворюючи різні лінійні тексти. Найпростіший приклад гіпертексту «доінтернетівської доби» — це будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття має посилання на інші статті цього ж словника.

Гротéск (від італ. *grotta* — печера, грот) — вид художньої типізації, коли свідомо порушується життєва правдоподібність, карикатурно перетворюються реальні співвідношення, фантастичне поєднується з реальним, трагічне — з комічним.

Дадаї́зм (від фр. *dada* — дитячою мовою — коник; переносно — дитяче лепетання) — авангардистський напрям у мистецтві початку XX ст. Дадаїсти відкидали художні традиції, літературні авторитети, ідейність і образність літератури. У середині 1920-х років перестав існувати як напрям.

Екзистенціалі́зм (від латин. *exsistentia* — існування) — напрям у філософії та літературі XX ст., що досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик,

пошук сенсу життя, гра тощо. **Е.** розглядають як умонастрій із притаманними йому світоглядними мотивами. Подеколи межі **Е.** як концептуальної структури є розмитими, а зарахування до нього окремих митців — дискусійним.

Естети́зм (від грец. *aisthetikos* — чуттєво сприйманий) — культ прекрасного в мистецтві й житті, визнання вищою цінністю життя абсолютної Краси (це слово прихильники **Е.** часто пишуть з великої літери), а насолоду нею — його сенсом: «Сенс життя — у Мистецтві!» *(О. Уайльд)*. Для мистецтва **Е.** характерні витонченість та іронічність, манірність і стилізація. У художній творчості та літературі **Е.** сповідував ідею «чистого мистецтва» (або «мистецтва для мистецтва»). Основу художньої концепції **Е.** становить утвердження незалежності краси та мистецтва від моралі, політики, релігії, інших форм духовної діяльності суспільства. **Е.** намагається організувати життя та побут за законами мистецтва, тобто гранично естетизувати їх, що означає перевагу художніх цінностей над моральними законами.

Імажи́зм (від англ. *image* — образ) — декадентська течія в англійській та американській поезії початку XX ст. Метод імажистів полягає в передаванні суб'єктивних вражень, штучному поєднанні метафор і образів.

Імпресіоні́зм (від фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві останньої третини XIX — початку XX ст., представники якого основним завданням вважали ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, миттєвих почуттів і переживань. Вони намагалися неупереджено, природно й невимушено відтворити швидкоплинні враження від мінливого життя.

Виникнувши в живописі, **І.** поширився в інших видах мистецтва. Для **І.** в літературі характерні: тонкий психологізм змалювання персонажів; прагнення відтворити найменші зміни настроїв, схопити миттєві враження; тяжіння до лаконізму прози, її ритмічності; багатство відтінків у змалюванні дійсності; посилена увага до кольорів, звуків і яскравих художніх деталей.

Інтеракти́вна літерату́ра — вид літератури (зокрема її електронно-інтернетний варіант), коли читача залучають до співтворчості. Йому пропонують трансформувати і/або створити художній текст: дописати фінал, початок, фрагмент, запропонувати свій варіант розвитку сюжетних ліній тощо.

Інтертекстуа́льність (від латин. *inter* — між, поміж + текстуальність) — загальна властивість текстів, яка полягає в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть у той чи інший спосіб, відкрито чи завуальовано посилатись один на одного. Широке використання в новоствореному тексті попередніх свідчить якщо не про новизну твору, то принаймні про знання автором культурної спадщини.

Іро́нія (грец. *eironeia* — удаване незнання) — різновид комічного, виражає глузливо-критичне ставлення письменника до подій і героїв свого твору. **І.** — це насмішка, що має зовні благопристойну форму. Наприкінці XIX — на початку XX ст. виникли концепції епічної **І.** (Т. Манн, Б. Брехт), які відображають діалектичну складність стосунків митця зі світом.

Кубі́зм (від фр. *cube* — куб) — авангардистський напрям в образотворчому мистецтві, насамперед живописі, що зародився на початку XX ст. і характеризується використанням підкреслено геометризованих, умовних форм, прагненням «роздробити» реальні об'єкти на стереометричні примітиви.

Магі́чний реалі́зм — реалізм, у якому органічно поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового й міфічного, справжнього та вигаданого, таємного. Найповніше виявився в латиноамериканській літературі. У творах магічного реалізму раціонально-логічна картина світу химерно поєднується з алогічними, міфологічними формами її смислового виміру та інтерпретації. Витоки магічного реалізму простежують із 1949 р.

Ма́сова культу́ра — поняття, що охоплює різнорідні явища культури XX ст., спричинені науково-технічною революцією й постійним оновленням засобів масової комунікації. Діапазон масової культури надзвичайно широкий — від примітивного кітча (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мильна» опера) до складних, змістово насичених форм (певні види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, поп-арт). Естетиці масової культури притаманне постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і вишуканим.

Модерні́зм (від фр. *moderne* — новітній, сучасний) — сукупність літературних напрямів і течій, що сформувалися на початку XX ст., яким притаманні нова суб'єктивно-індивідуаліст-

ська концепція людини та пов'язане з цим протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам мистецтва XIX ст. **М.** заперечує художні принципи реалізму й натуралізму, натомість утверджує елітарність творчості митця, переважання форми над змістом, художню суб'єктивність, використання «потоку свідомості», застосування «монтажу», міфотворчість.

Монта́ж (фр. *montage* — піднімання) — таке поєднання частин, епізодів, яке викликає в читача потік певних асоціацій. Прийом **М.** широко застосовується в авангардистській поезії, постмодерністських творах. **М.** характерний для «епічного театру» Б. Брехта.

Пара́бола (від грец. *parabole* — порівняння, зіставлення, наближення) — невелика розповідь алегоричного характеру, що має повчальний зміст і особливу форму оповіді, яка рухається по кривій (параболі): розповідь розпочинається з абстрактних предметів, поступово наближається до головної теми, а тоді знову повертається до початку (наприклад, Притча про блудного сина в Новому Завіті).

По́стмодернізм (від латин. *post* — за, після, далі + модернізм) — світоглядно-мистецький напрям у літературі, філософії та мистецтві, що виник в останні десятиліття XX ст. і поширився переважно в США та Франції. Для **П.** характерні умовність літературних форм, фабули, розповіді, часте використання імітації, цитат, пародії, наслідування, запозичення. Постмодерністи однаково ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до елітарної, так і до масової літератури.

«Пото́к свідо́мості» — зображення психіки людини наче ізсередини; спосіб оповіді, який детально показує психічний процес, якомога точніше фіксує думки й почуття у вигляді «потоку», «річки». У розповіді відсутня хронологія й логіка. Картина світу складається з безлічі епізодів, з яких автор створює певну модель.

«Прин́цип а́йсберга» — стилістичний прийом, коли читачеві відводиться роль «співавтора», який самостійно осягає підтекст. За рахунок свідомого спрощення тексту, граничного стиснення описів, викладення фактів без авторської оцінки, мінімізації вживання прикметників, позначення художнього часопростору (хронотипу) однією-двома деталями, уникнення розгорнутого відтворення внутрішнього світу героїв розширюється поле читацьких асоціацій.

Прúтча — короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді.

Реалíзм — літературний напрям, представникам якого властиві правдиве й усебічне зображення й дослідження дійсності (зокрема, типізація життєвих явищ). **Р.** притаманні раціоналізм, психологізм, соціологізм та історизм. Характер і вчинки героїв зумовлені їхнім соціальним походженням і суспільним станом, умовами повсякденного життя й психологічною ситуацією. У реалістичній літературі переважають епічні прозові жанри, зокрема роман, послаблюється роль лірики. Митці **Р.** намагаються дослідити життя людини за допомогою художніх образів, щоб сформулювати певні закони чи правила людського буття, у філософському плані вони надають перевагу розв'язанню поставлених проблем на засадах загальнолюдських цінностей.

Ремінісце́нція (від пізньолатин. *reminiscentia* — спогад) — риси в художньому тексті, які нагадують інший твір (образи, мотиви, цитати, сюжетні ходи тощо).

Рома́н-міф — епічний твір значного обсягу (роман), у якому використані особливості міфічного світобачення: вільне повернення від історичного (лінійного) до міфічного (циклічного) часу, сміливе поєднання реального та ірреального (елементи магічного реалізму). Зазвичай міф — це не єдина сюжетна лінія, він співвідноситься з різними історичними та сучасними темами. Для роману-міфу характерна ситуація, коли в сучасних явищах прозирає минуле й майбутнє.

Си́мвол (від грец. *sumbolon* — знак, прикмета) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому на відміну від знака має безліч тлумачень. «Символ є справжнім **С.** лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатоликий, багатозначний і завжди темний в останній глибині» *(В. Іванов)*. У поезії символістів **С.** притаманні спонтанність з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування.

Символі́зм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції,

а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). У **С.** конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Завдання митця — угадати, відчути, побачити зв'язки між предметами та явищами, «розплутати» їх, показати таємничу залежність усього на світі. Інформаційно-розповідна функція мови у віршах символістів поступається місцем функції сугестивній (навіювальній).

Суге́стія (від латин. *suggero* — навчаю, навіюю) — вплив на читача не через аргументацію чи логічну систему висновків (раціональний вплив), а за допомогою навіювання йому певного настрою. **С.** стала однією з основних художніх ознак поезії символістів, які вважали творчість магією, надавали великого значення настроєвості твору, відкидаючи його буквальне тлумачення й залишаючи читачеві свободу в трактуванні сюжетів і образів (важлива естетична установка символістів — «про неясне говорити неясно»). У поезії **С.** зазвичай реалізується за допомогою звукопису, натяку, використання символу й асоціації. У сугестивній поезії основну роль відіграють асоціативні зв'язки, яскраві метафори, синтез художніх явищ у межах багатозначного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики. Така поезія наближена до музики, бо важливішою стає мелодійність тексту («найперше — музика в слові»), а не лексичне значення слів.

Сюрреалі́зм (фр. *surrealisme* — букв. надреалізм) — авангардистська течія, яка виникла на межі 10–20-х років XX ст. спочатку в літературі, а потім поширилася на інші види мистецтва. Термін **С.** запровадив Г. Аполлінер. **С.** проголосив джерелом мистецтва сферу несвідомого (інстинкти, сни, видіння, марення), а його методом — розрив логічних зв'язків, які замінювалися суб'єктивними асоціаціями.

Футури́зм (від латин. *futurum* — майбутнє) — авангардистська течія модернізму. Протягом 1910–1920-х років цей стиль бурхливо розвинувся в Росії. Першою і найпопулярнішою футуристичною групою там стала «Гілея» (Гілеєю в прадавні часи називали землі між пониззям Дніпра й Чорним морем, а майже всі учасники групи — В. Маяковський, Д. і М. Бурлюки, В. Хлєбников, О. Кручоних та ін. — були українцями за походженням і орієнтувалися на прадавнє українське, скіфське мистецтво). Футуристи оголосили війну задекларованому символістами існуванню двох світів — реального і потойбічного. Вони були переконані: мистецтво повинне не відображати життя, а свавільно його перетворювати.

Навчальне видання

Ковбасенко *Юрій Іванович*

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 11 класу
загальноосвітніх навчальних закладів
(рівень стандарту)

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Редактори *Н. Забаштанська, М. Жук*
Художнє оформлення та макет *В. Кушніренка*
Художній редактор *О. Здор*
Технічне редагування
та комп'ютерна верстка *І. Селезньової*
Коректор *І. Барвінок*

В оформленні обкладинки підручника використано:
картина К. Піссарро «Бульвар Монмартр. Після полудня, сонячно»;
фотографії Дж. Джойса, А. Ахматової;
фото пам'ятника Михайлу Булгакову (скульптор М. Рапай).

Підписано до друку 07.06.2011. Формат 60x90/16.
Гарнітура Петербург. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 17,0. Обл.-вид. арк. 18,58.
Ум. фарбовідб. 68,0. Тираж 3000 прим.
Зам. № 11-0068.

Видавництво «Грамота»
Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021,
тел./факс: (044)253-98-04, тел.: 253-90-17, 253-92-64
E-mail: gramotanew@bigmir.net
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництво «Грамота»
у ТОВ «ПЕТ»
Свідоцтво ДК № 3179 від 08.05.2008 р.
61024, м. Харків, вул. Ольмінського, 17