

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

О.М. Каленіченко

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ МОДЕРНІЗМ

Навчально-методичний посібник
з навчальної дисципліни «Історія світової літератури»
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр
для освітніх програм «Театрознавство»,
«Сценічне мистецтво (Режисура драматичного театру,
Режисура театру ляльок)»,
Спеціальності В6 «Перформативні мистецтва»

Харків – 2025

УДК 821.09(075.8)

*Затверджено до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського
Протокол № 1 від 30 січня 2025 року*

Рецензенти:

Шеховцова Т.А. – доктор філологічних наук, професор Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Циганик М.І. – кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка.

Щукіна Ю.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Каленіченко О.М. Історія світової літератури. Модернізм: навчально-методичний посібник; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2025. 90 с.

ISBN 978-617-8857-04-2

У навчально-методичному посібнику «Історія світової літератури. Модернізм» розглядаються основні модерністські напрями, які заявили про себе у другій половині XIX – першій половині XX століть. Аналізуються найбільш показові поетичні чи прозові твори, що пов'язані з цими напрямками. Видання містить також питання до самоперевірки та тести, які допоможуть здобувачам вищої освіти перевірити свої знання з цього розділу курсу.

УДК 821.09(075.8)

ISBN 978-617-8857-04-2

© Каленіченко О.М. 2025
© Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського, 2025

ЗМІСТ

Вступ	4
Модернізм як художній і літературний рух	6
Модернізм в літературі її половини ХІХ ст.....	8
Символізм	8
Неоромантизм	16
Натуралізм	20
Естетизм	25
Питання для самоперевірки.....	30
Тести.....	31
Модернізм в літературі і половини ХХ ст.	34
Імпресіонізм.....	34
Імажизм	42
Футуризм	51
Експресіонізм	57
Дадаїзм	63
Сюрреалізм	66
Неоміфологізм.....	70
Питання для самоперевірки.....	77
Тести.....	79
Список використаних джерел	82

ВСТУП

Навчально-методичний посібник «Історія світової літератури. Модернізм» відповідає вимогам програми навчальної дисципліни «Історія світової літератури» для здобувачів першого ступеня вищої освіти (бакалавр) спеціальності В6 «Перформативні мистецтва» галузі знань 02 Культура і мистецтво.

Навчальна дисципліна «Історія світової літератури» відноситься до обов'язкових навчальних дисциплін професійної та практичної підготовки. Завдання навчально-методичного посібника «Історія світової літератури. Модернізм» полягає у тому, щоб допомогти здобувачам вищої освіти, з одного боку, упорядкувати ті уривчасті знання, які були отримані ними у школі, а з іншого боку – сформуванню адекватне і систематизоване уявлення про головні напрями модерністської літератури у другій половині ХІХ – першій половині ХХ століть.

Проаналізовані у навчально-методичному посібнику поетичні та прозові твори, які порівнюються там, де це потрібно, з найвідомішими картинами світового живопису, є найбільш репрезентативними для розуміння головних особливостей напрямів модерністської літератури, що розглядаються у посібнику.

Теоретичний матеріал, що викладений в навчальному посібнику і спирається не тільки на літературознавчі дослідження, але й на мистецтвознавчі, допомагає здобувачам вищої освіти закріпити вміння застосовувати отримані знання при аналізі художніх творів доби модернізму.

Навчально-методичний посібник забезпечує формування таких компетентностей, як: здатність до творчого сприйняття світу та його відтворення у художніх сценічних образах; здатність до професійного опанування змістових (інформаційного, виразно-образного) рівнів сценічного твору; здатність до розуміння та оцінювання актуальних культурно-мистецьких процесів; здатність співвідносити особисте розуміння художньої ідеї та твору із

зовнішнім контекстом; здатність аналізувати твори літератури і мистецтва на основі критичного осмислення теорій, принципів, методів і понять сценічного мистецтва; здатність орієнтуватися в історії різних видів мистецтва, розуміти можливості використання їх виражальних засобів при створенні синтетичного за своєю природою твору сценічного мистецтва (творчого проєкту); здатність обирати, аналізувати та інтерпретувати художній твір для показу (демонстрації), самостійно обирати критерії для його оцінки; здатність співвідносити мистецькі ідеї та твори із соціальним, культурним та історичним контекстом для глибшого їх розуміння; знати основні етапи (епохи, стилі, напрямки) у розвитку театру, літератури, образотворчого мистецтва, музики, кіно; основні факти про видатних особистостей у сфері мистецтва; класифікувати види та жанри сценічного мистецтва; здатність самостійно ідентифікувати напрями та концепції сценічного мистецтва у контексті сучасного художнього життя; здатність аналізувати та оцінювати досягнення художньої культури, твори літератури та мистецтва з урахуванням історичного контексту; знати закони психології творчості.

Матеріал посібника охоплює, завдяки своєму різноманіттю мистецьких напрямів, найбільш складні для вивчення теми, що входять до програми навчальної дисципліни «Історія світової літератури». Це тема 8 («Модернізм як літературний напрям. Модерністська література II половини XIX ст.») та тема 9 («Розвиток західноєвропейської літератури у I половині XX ст.»), з якими здобувачі вищої освіти знайомляться у другому семестрі першого курсу навчання.

Висловлюю щире подяку доценткам Галині Яківні Ботуновій та Юлії Петрівні Щукіній за змістовні поради та допомогу при роботі над посібником.

МОДЕРНІЗМ ЯК ХУДОЖНІЙ І ЛІТЕРАТУРНИЙ РУХ

Модернізм – літературний та художній рух, що виник у середині XIX століття, а своїх вершин досяг у перші десятиліття XX століття. Він вплинув на літературу (прозу, поезію, драму), образотворче мистецтво (живопис, скульптуру, архітектуру), театр, музику і кіно. Модернізм поєднує безліч літературних та художніх напрямів, включаючи символізм, неоромантизм, натуралізм, естетизм, імпресіонізм, імажизм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та інші.

Говорячи про модернізм XX століття, дослідники зауважують, що «модернізм – це продукт світу, який характеризується соціально-економічними, політичними, філософськими та технологічними потрясіннями. Цей переворот невіддільний від травм Першої світової війни, після якої довелося переосмислити основи суспільства. <...> Модерністська література – це література кризи, яка постійно руйнує способи мислення та уявлення реальності та піддає мову кризі¹» [65].

Письменники-модерністи свідомо йшли на розрив із минулим та активно займалися пошуком нових способів самовираження та вираження складнощів сучасного життя.

Модернізм часто сприймався як мистецтво елітарне та самодостатнє, отже, відірване від реального світу.

Основними рисами модернізму є:

- розрив із реалізмом. Реалізм вважав, що основна функція мистецтва – це наслідувати дійсність (мімезис). Модернізм обирає нові концепції реальності та функції мистецтва;
- повалення традиційних цінностей. Письменники-модерністи ставили під сумнів усталені соціальні, культурні та моральні цінності та критикували соціальні, релігійні та політичні інститути різних країн світу;

¹ Тут і далі переклад мій.

- суб'єктивність та індивідуальні особливості сприйняття. Модерністська література зосереджує свою увагу насамперед на внутрішньому світі персонажів, на їх сприйнятті та психічних станах. Зовнішній світ (історичні події, зміни у житті суспільства) відходить на другий план у творах модерністів. Водночас письменникам-модерністам важливіше розкривати індивідуальний досвід своїх героїв, їхні думки та емоції, аніж звертатися до досвіду, думок та емоцій того чи іншого класу загалом;
- інтертекстуальність. Письменники-модерністи включали до своїх творів численні цитати та ремінісценції з чужих художніх творів, а також алюзії (відсилання) до літературних, історичних чи культурних явищ чи подій;
- формальні експерименти. Письменники-модерністи зверталися до різних видів фрагментації оповідання, нелінійних оповідальних структур, експериментували з різними формами оповідання – монологом та потоком свідомості. Поети-модерністи відмовлялися від рими та ритму, використовували верлібр, алітерації та асонанси, неологізми, а іноді й нетрадиційну мову. У деяких випадках оригінальність форми вважалася важливішою за зміст;
- неоміфологізм. Письменники-модерністи, коли зверталися до міфів народів світу, не відтворювали їх у своїх творах, а переосмислювали міфологічні сюжети та їх героїв, транспонуючи їх у нову, сучасну дійсність (Джеймс Джойс);
- нове осмислення поняття кохання. У творах письменників-модерністів кохання між героями здебільшого трагічне. Крім цього, у багатьох прозових творах письменники розмірковують над питаннями сексуальності, гендерних ролей та фемінізму (Вірджинія Вулф та Девід Герберт Лоуренс);
- психоаналіз. Тема психоаналізу в модерністській літературі досліджує глибини людської психіки, розкриваючи пригнічені бажання, несвідомі мотиви та складності людського розуму, що стає очевидним через зображення внутрішніх конфліктів, снів та психологічних трансформацій персонажа (творчість сюрреалістів поетів і художників).

МОДЕРНІЗМ В ЛІТЕРАТУРІ II ПОЛОВИНИ XIX ст.

СИМВОЛІЗМ

Символізм – це один з перших модерністських напрямів, який з'явився у другій половині XIX століття у Франції. Біля витоків символізму стояв французький поет Шарль Бодлер (1821 – 1867), який у 1857 році випустив збірку віршів «Квіти зла», а потім, додавши до неї ще ряд творів, видав її вдруге у 1861 році. У 1860 – 70-ті роки символізм, як напрям, продовжує розвиватися в творчості Поля Верлена, Артюра Рембо та Стефана Малларме. Однак тільки у 1886 році з'являється «Маніфест символізму» Жана Мореаса, учня Шарля Бодлера та Поля Верлена, поета й теоретика цього напрямку. У 1880-ті роки на літературну арену виходять поет Еміль Верхарн й драматурги Моріс Метерлінк, Гуго фон Гофмансталь, Генріх Ібсен («Пер Гюнт»), Герхард Гауптман («Затонулий дзвін») та інші.

В Україні серед поетів-символістів треба назвати Миколу Вороного, Петра Карманського, Олександра Олеся, Максима Рильського, Павла Тичину, Грицька Чупринку, Миколу Філянського та ін.

В драматургії різновиди символізму «широко культивували Леся Українка («Камінний господар», «Оргія», «Лісова пісня»), Василь Пачовський («Сон української ночі»), Олександр Олесь («При світлі ватри», «По дорозі в казку») та ін. драматурги» [55, с. 130].

В 1920 – 1930-ті роки «символізм, як модерна, авангардистська течія, по суті повсюди вичерпавши себе в європейській драмі, продовжував існувати в Україні. Його естетикою послуговувалися Ол. Олесь (майже цілковито), С. Черкасенко, Я. Мамонтов, І. Дніпровський, Є. Кротевич, Є. Карпенко, І. Кочерга (чи не найбільше!). Засоби символістської поетики знаходимо й у п'єсах В. Винниченка та М. Куліша» [55, с. 130-131].

Разом з цим театрознавці відмічають, що «театр «Березіль», геніальний режисер Лесь Курбас у своїх реформаторських виставах нерідко звертався до символістичних та експресіоністичних засобів

вираження, як в «Етюдах» за О. Олесем чи «Джиммі Хіггінс» за Е.Сінклером» [55, с. 121].

На думку дослідників, основною рисою символізму є те, що «конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ» [14, с. 401]. Символи якраз і є «фундаментом усього наряду», бо «за допомогою символів митець спроможний доторкнутися до світу метафізичного, потойбічного, надчуттєвого. <...> Символ пов'язує земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, з іншими світами» [14, с. 403].

Французький символіст Стюарт Мерріль «вважав, що символічна поезія панує в літературі тому, що вона одухотворена ідеєю, яка підносить її над суєтою повсякденного життя». Але зрозуміло, що «конкретні й буденні предмети та явища не відкидаються символістами» повністю. Навпаки, «крізь них символісти завжди бачать дещо незвичайне, містичне, непізнанне» [14, с. 403].

Щоб зрозуміти, як на практиці реалізуються особливості символізму в поезії, розглянемо вірш «Сплін» (LXXVIII) **Шарля Бодлера** (1821 – 1867), який входить в розділ «Сплін та ідеал» збірки віршів «Квіти зла».

Сплін

Коли нас душить хмар тяженне віко
й душа квилить у пазурях нудьги,
а день сумний, як ніч, понуро й дико
край неба блима й плаче навкруги... [5].

В першій строфі вірша стає зрозумілим, що Бодлер бачить крізь вікно, що на Париж насувається гроза з блискавками і сильним дощем, тому день для поета стає «сумним».

Це величне природне явище Ш. Бодлер відтворює, використовуючи порівняння (хмари, як «тяженне віко»; день, «як ніч»), епітети («віко тяженне», «день сумний», «край неба блима» «понуро й дико»), метафори (хмари «нас душать», «край неба блима й плаче»).

Разом з тим вже в цій строфі поет згадує про стан ліричного героя під час грози, про його внутрішній світ, про його душу: саме вона страждає («квилить» – «жалібно стогне, стиха плаче» [46]) «у пазурях нудьги» («нудьга» – «стан, що характеризується неспокоєм, тривогою в поєднанні з сумом, апатією; туга, журба» [46]).

Читаємо другу строфу вірша:

коли весь світ – немов в'язниця хмура,
де мрія кажаном летить у тьму,
щораз черкається крилом об мура
і тім'ям в стелю б'ється, в гниль саму...

Як бачимо, у цій строфі знов протиставляється реальний світ почуттям ліричного героя. Так, весь світ сприймається ліричним героєм як в'язниця, яка має гнилу стелю, а мрія не протистоїть негоді, а саме тут і зараз поринає у тугу, журбу, тому вона, немов кажан (порівняння), «летить у тьму», «черкається крилом» об стіну, б'ється в стелю тім'ям. Таким чином, поет, бажаючи точно передати стан своєї мрії-думки, унаочнити її, нагадує читачеві в цих рядках про рухи крилами летючої миші під час її нічного польоту, у той же час це метафора.

Переходимо до третьої строфи вірша:

коли кругом, мов велетенські ґрати,
розпустить дощ свої тонкі цівки,
і павуки, бридкі та волохаті,
протягнуть аж у мозок ниточки...

Продовжуючи добирати образи-символи, завдяки яким можна було б розкрити негативні відтінки емоційного стану ліричного героя під час великої негоди, Ш. Бодлер вводить у цю строфу порівняння потоків дощу з велетенськими прутами ґрат, а сум, що викликаний грозою, – з плетінням павутини страшними великими павуками. Разом з тим можна побачити, що образи-символи протягом вірша стають більш об'ємними, наповнюються додатковими сенсами.

У той же час у вірші від строфи до строфи відчувається накопичення бридких образів-символів, що, безумовно, впливають

на трагічне світосприйняття ліричним героєм. Тому навіть дзвони у четвертій строфі сприймаються ним як «навіжені», що

заскачуть і завиють, загудуть,
мов безпричальних духів легіони,
що вічно стогнуть, загубивши путь...

Тобто мова йде про дзвін, який нагадує ліричному герою страждаючих духів-привидів, що не можуть спокутувати своєї провини, тому вони вічно скиглять у голос.

В останній строфі поет описує тільки внутрішній стан ліричного героя.

І мари, мари, без музик, без звука,
проносяться в душі. Нема надій.
Над черепом пониклим люта Мука
уже становить чорний прапор свій [5].

«Мари» в тлумачному словнику мають такі значення, як «привид, примара, мрії, витвір уяви» [46]. Цей образ-символ, безумовно, достатньо складний. Але якщо ми пригадаємо, які образи-символи ми виявляли раніше: кажан, павуки, легіони духів, то стає зрозумілим, що під марами треба, скоріш за все, розуміти витвори уяви. Саме вони «проносяться в душі» ліричного героя, прирікаючи його на великий сум і страждання. Однак треба розуміти, що безнадійність становища ліричного героя не назавжди, і «люта Мука» тільки тут і зараз встановлює чорний прапор свій над його головою (поет тут використовує метонімію – череп). Після того, як гроза пройде і вигляне сонце, настрої у поета зміняться, і страшні думки розвіються.

Звернемо увагу на те, що і реальний світ у вірші «Сплін» сприймається через зорові і слухові образи-символи: спочатку весь світ – це темрява, далі – в'язниця хмура зі стінами і гнилою стелею, яку запечатують «велетенські ґрати», і, нарешті, легіони духів, що стогнуть, вирвавшись у негоду до міста. І внутрішній стан ліричного героя теж пов'язаний з зоровими образами-символами, про що ми говорили вище, а також слуховими («душа квилить»).

Однак не тільки зорові образи цікавили символістів. Їх увагу привертала і музика. Невипадково літературознавці відмічають, що «символісти дотримуються теорії Артура Шопенгауера, згідно з якою лише музика є мистецтвом трансцендентного й найближче стоїть до світу таємного» [14, с. 404]. Слідом за музикою йде поезія. «Символісти надають основного значення саме музиці вірша, вони створюють усілякі асонанси² й алітерації³. У поезії символістів, таким чином, головне не зміст, не смислове значення, а інструментування на певних звуках» [14, с. 404].

Недаремно **Поль Верлен** (1844 – 1896) у вірші «Поетичне мистецтво», у його першому рядку, закликає: «Найперше – музика у слові!» [9]. Але виникає питання – за рахунок чого поетичний рядок може перетворитися на мелодію? Що для цього треба зробити?

І поет виписує такий «рецепт» для своїх послідовників. По-перше, треба змінити тематику поетичних творів, тобто позбавитися реалістичного чи натуралістичного зображення життя сучасників, а саме «винищити» «часник із кухонь тих брудних», у вигляді гострої сатири, що викриває вади життя. По-друге, необхідно провести реформу палітри художніх засобів, що полягає у зверненні до нових розмірів, «приборканні рим» та ін. І тоді, на думку поета, поетичні рядки будуть переносити читача туди,

... де далеч непохмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець... [9].

Про музику у широкому сенсі, яка складається зі слів, фарб і звуків й лікує душу людини, відкриває перед нею нові обрії, захищає її від складних життєвих обставин, в своєму вірші «Мистецтво» (1911) говорить і **Максим Рильський** (1895 – 1964):

² Асонанс – «нагнітання голосних звуків для увиразнення мови» [30, с. 390].

У Верлена у вірші «В місячній світлі...» бачимо багаторазове повторення літери «і»: «В місячній світлі / Мліють гаї; / В ночі розквітлій / Тчуть солов'ї / Співи-узори...» [6].

³ Алітерація – «нагнітання приголосних для увиразнення віршової мови з певною змістовною метою» [30, с. 386]. Цікавий приклад можна знайти у вірші Верлена «Гамлет мовить»: «Хода, мов грім, гримить, рука вказує владно, / І мусиш діяти – негайно, невідкладно» [8].

Коли усе в тумані життєвому
Загубиться і не лишить слідів,
Не хочеться ні з дому, ні додому,
Бо й там, і там огонь давно згорів, –

В тобі, мистецтво, у тобі одному
Є захист: у красі незнаних слів,
У музиці, що вроду, всім знайому,
Втіляє у небесний перелив [38].

Звернемо увагу ще на один художній прийом, який використав у своїй творчості символіст Артюр Рембо. Мова йде про синестезію. Особливість синестезії полягає у тому, що в одному тропі поєднуються «різні, іноді далекі асоціації, відчуття». Синестезія «зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що приводить до синтезу відчуттів» [27, с. 396].

Найбільш поширений варіант синестезії – це кольоровий слух, який може бути пов'язаний з голосними літерами чи музичними звуками.

Для **Артюра Рембо** (1854 – 1891) в «Голосівках» кожний звук має свій колір:

А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О... [37].

Далі у вірші на кожен голосну, яка має свій колір, поет пропонує цілі серії невеличких замальовок. Ось, наприклад, як А. Рембо сприймає зелений колір У: це і

... жмури⁴ на морях божественно-глибокі,
І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій –
Печать присвячених алхімії ночей... [37].

Треба сказати, що експерименти в цьому напрямі продовжив поет **Рене Гіль** (1862 – 1925). Дослідники зазначають, що, «відштовхуючись від звуко-словописних віршів Артюра Рембо («Голосні», «Офелія», «Шукачі вошей»)), поет «створив цілу теорію

⁴ Жмури – невеликі хвилі на поверхні води [46].

вербальної інструментації («Трактат про слово», 1886)». Рене Гіль «встановлює схожість між буквами і звуками, між «інструментами» букв і музичним інструментами (F, L, R, S, Z – труби, кларнети, маленькі флейти; D, G, H, L, P, Q, R, T, X – скрипки, гітари, арфи і т.д.), перетворюючи фонетичну систему на аналогію, у пряме вираження почуттів і думок. Далі до системи своїх відповідностей він додає «колір звука», де також виникають цілі ряди аналогій, наприклад, ряд F, L, R, S, Z (труби, кларнети, маленькі флейти) поповнюється таким чином: жовтий, золотистий, зелений – простодушність, ніжність, вдача, сміх» [36].

Цікаво, що, інсценізуючи вірш Артюра Рембо «Голосівки», Рене Гіль використав не тільки музику, але й «відповідні кольорові декорації, запахи, музику» [36].

Стефан Малларме (1842 – 1898) закликав художників під час роботи над художнім твором «неясно натякати на мовчазний об'єкт у вигляді алюзій, що виключають прямолінійність» [71, с. 400]. Поет казав про те, що треба у вірші передавати не образ предмета, а його невимовну суть у почуттях. Ось приклад, який С. Малларме наводить, підтверджуючи свої слова: «Квітка! – Кажу я. І відразу з надр забуття, куди мій голос проектує невиразні квіткові абриси, проростає щось інше, ніж знайомі квіткові чашечки; виникає, як у музиці, сама чарівна ідея квітки, якої не знайдеш в жодному букеті» [72].

У вірші поета «Лебідь» за «красою пречистою безсмертного гордого сина» «ховається» ліричний герой, поет-романтик, який в молодості вірив у високі ідеали, мріяв про прекрасний світ ідей, але в протистоянні з суворим життям й нудною буденністю герой програв, тому в реальному житті нічого не змінилося, полишилося таким, яким і було раніше. Ліричному герою у зрілому віці застається тільки розуміння того, що його високі мрії та ідеї залишилися виключно мріями та ідеями, що вони не втілилися в щось зримо-матеріальне, що може дати розраду літній людині. Інакше кажучи, за допомогою мрій ліричний герой не зміг створити тієї країни, про яку мріяв молодий поет: «Ти в пісні не сказав, в якій це жить країні, / Як мертвої зими засяє сонний сплін» [28].

Якщо С. Малларме не розписує детально ситуацію, що пов'язана з життєвим розчаруванням, яке прийшло до ліричного героя вже під старість, а робить лише натяк на її трагізм, то **Микола Вороний** (1871 – 1938) в своєму вірші «*Vae victis*» (1904), назва якого перекладається як «Горе невдахам», розкриває достатньо точно шлях романтичного героя від великих сподівань на те, що за життя можна багато зробити корисного для оточуючого його світу, знайти ті високі ідеали, які не зрадять, а допоможуть відкрити інший, новий, яскравий і привабливий світ, до повного розчарування і в своїх мріях, і в ідеалах, і у вірі в те, що щось можна змінити в цьому сірому, нудному світі (за Г. Флобером, «світі кольору плісняви»):

Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло.
Мою душу самотню пожерла гадюка-нудьга,
І, безсилий, хилюсь я, хоч ще молоде моє тіло...
Я знемігся, згорів... Моє серце на попіл зотліло, –
В нім погасла снага.
Мов свобідний орел, моя думка в просторах шугала.
І я, спраглий, схилився і пив із криниці знаття.
Ні, не марно я жив, – я боровся, шукав ідеала,
Мов свобідний орел, моя думка в просторах шугала
В тих просторах життя!

І мов нагла мара мені світ весь од сонця закрила...
У гонитві даремній минули найкращі літа.
Мрії гасли, як зорі, зломилась напружені крила,
І, мов нагла мара, мені світ весь од сонця закрила
Неминуча мета.

Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина;
Зграї гарпій проклятих, що звуться «навіщо», «куди»,
Мою душу жеруть... Як покинута в лісі дитина
Я самотній стою. Наді мною реве хуртовина,
Замітає сліди [13].

Звернемо увагу на те, що ліричний герой М. Вороного опиняється в більш трагічній ситуації, аніж ліричний герой С. Малларме, бо якщо героя «Лебедя» оточує «холодний сніг», то герой Вороного опиняється серед страшної хуртовини. В цій строфі, безумовно, поет двічі використовує метафору, завдяки якій читачу стає зрозумілим, що самотній герой, зневірившись у всьому, не знає, куди йти, в який бік рухатися, бо нічого не бачить з-за заметілі, яка, до речі, і не дає повернутися назад, бо вона «замітає сліди».

Твори поетів-символістів у Франції вже у 1890-і потрапили на сцену, завдяки паризькому театру поетів – Театру Евр Поля Фора і режисера Орельєна Люньє-По. До кола постійної «худради» театру входили Поль Клодель, Еміль Верхарн, Сен-Поль Ру, які визначали його репертуарну спрямованість та були постійними відвідувачами і «охоронцями» від критиків. В Україні два десятиліття потому театральним маніфестом символізму стала вистава Леся Курбаса «Вечір драматичних етюдів» за О. Олесем у Молодому театрі.

НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантизм – один із напрямів модернізму, що виник у другій половині XIX століття спочатку в Англії (романи Вільяма Вілкі Коллінза «Жінка в білому» (1860); «Місячний камінь» (1868), Роберта Луїса Стівенсона «Острів скарбів» (1881 – 1882), Генрі Райдера Хаггарда «Копальні царя Соломона» (1885), Джозефа Редьяра Кіплінга «Книга джунглів» (1894), Артура Конан Дойла «Загублений світ» (1912) та інші), а потім, на межі XIX – XX століття, у Франції, Німеччині, Америці, Польщі та інших країнах світу.

До українських поетів-неоромантиків відносять таких митців, як Леся Українка, Микола Вороний, Майк Йогансен, Агатангел Кримський, Олександр Олесь, Валер'ян Підмогильний, Микола Хвильовий, Юрій Яновський та ін.

У європейському, зокрема, українському театрі виконавський канон неоромантизму склався протягом 1870 – 1900-х років під

впливом драматургії та її виняткових, патріотично чи ідейно спрямованих героїв Генріха Ібсена, Кнута Гамсуна, Антона Чехова, Лесі Українки, Станіслава Виспянського та багатьох інших.

Вчені вважають, що неоромантизм «генетично пов'язаний із класичним романтизмом» [27, с. 118], тому в творах неоромантиків можна виявити такі риси, як:

- романтичний «антураж сюжетних колізій (екзотичний простір, яскраве зображення природних стихій, пригодницька атмосфера)»;
- чіткий «поділ на позитивних і негативних персонажів»;
- герой, «звичайна людина, ... обирає певну (часто прагматичну, матеріальну) ціль і досягає її»;
- «подорожі чи поневірвання в неоромантизмі слугують для віднайдення або ствердження неоромантичним героєм реально важливих для нього цінностей, якими можуть бути скарби (золото, дорогоцінне каміння), інші люди та землі, істина про скоєний злочин» тощо [57].

Неоромантики писали не тільки повісті, романи і п'єси, але й вірші та балади. **Роберт Луїс Стівенсон** (1850 – 1894), наприклад, у вірші «Незважливому читачеві» перераховує основні теми, до яких звертається у своїх прозових творах:

...Про моряків,
Про острови, пригоди, шквали,
Про тайни схованих скарбів
І мандрівців, що їх шукали,
Про лиходіїв...

Якщо читачеві подобаються такі цікаві історії, то тоді має сенс «до рук» «брати» ці «прості ... оповідання».

Коли ж вітрила в океані
Тебе не надять, – то покинь:
Хай зникне в тьмі пірат останній,
А з ним і я, як марна тінь [49].

Редьярд Кіплінг (1865 – 1936) у своїх віршах нагадує читачеві про захоплюючі історії з «Книги джунглів» («Закон джунглів»,

«Дорожня пісня Бандар-Логів», «Пісня маленького мисливця» та ін.), розповідає про тяжкі, але й романтичні, будні мореплавців («Балада про “Болівара”», «Молитва закоханих», «В пащі бурі» та ін.) або про екзотичні країни («Південна Африка», «Мандалей», «На далекій Амазонці» та ін.).

Захоплюється поет і людьми з сильними характерами, які, всупереч всьому, залишаються вірними своїм ідеалам.

Про таких людей і йдеться мова у вірші Кіплінга «Якщо»:

<...> Як зможеш все віддати без остатку,
Без жалю все поставити на стіл, –
Програвшись ж, почати бій спочатку,
В мовчанні гордім втрату цю знести.

Як змусиш свої Серце, Нерви, Жили
Служить тобі, хоч силу відбере
Життя в бою важкім, й дарує крила
Лиш владний поклик Долі: «Уперед!»
Тоді я зможу мовить: ти – Людина,
Твоя – Земля і все, що є на ній [21].

Українські поети-неоромантики у своїх віршах не тільки оспівували образ моря в різних його проявах («Подорож до моря» Лесі Українки, «Романтика моря» та «Присвята» Юрія Яновського), але й прославляли «благоговійно-достойною піснею своє божество – матір природу», як це зробив **Агатангел Кримський** (1871 – 1942) у збірці віршів «Пальмове гілля» [23, с.8]. В багатьох віршах цієї збірки поет оспівує красу природи Лівану та околиць Бейруту.

У вірші «Схід... Сірія... Ліван» А. Кримський складає оду чудовому екзотичному краю в дусі біблійної «Пісні пісень»:

Всякі пахощі там дишуть,
Всякі овощі там спіють,
Кардамон зіллявсь із нардом,
Нард розлився із шафраном.
Касія і цинамони
У саду тім розцвітають,

А з Ліван-гори дзюркоче
Прохолодний бистрень чистий...
Квилить горлиця в садочку;
Висять фіги в зеленочку;
Виноград цвіте-буяє,
Любу пахощ розливає... [23, с. 13].

А у вірші «Єсть одна гора коло Бейрута» поет створює невеличку замальовку «щетинястого, понурого лісу», де

Мертва тиша... Птаство не щебече...
Темно й вогко... Пахне, як з могил...
Але навіть в цьому лісі є свої жителі:
Аж змія переповзла нарешті...
Перебіг проз мене й іхневмон,
Позирнув цікаво, мов котятко,
Та й злякався, і пропав, як сон [23, с. 18].

Таким чином, як бачимо, численні подорожі героїв творів неоромантиків на фоні екзотичної яскравої природи, в яких проявляються найкращі риси мужніх, відважних і сміливих людей, їх позитивний авантюризм не можуть не подобатися молодим читачам і в наш час, не хвилювати їх почуття і зараз, але здебільшого вже в перекладі мовою кінематографу та мультиплікації⁵.

⁵ Назвемо деякі з них: мультфільми “The Jungle Book” (1967, реж. Вольфганг Райтерман), “King Solomon's Mines” (1986, реж. Джоель Кейн), “Treasure Planet” (2002, реж. Рон Клеменс і Джон Маскер), “The Lost World of Arthur Conan Doyle” (2002, реж. Франсуа Бріссон); фільми “Treasure Island” (1990, реж. Фрейзер Кларк Хестон), “Treasure Island” (1999, реж. Пітер Роу), “Treasure Island” (2011, реж. Стів Беррон), “The Jungle Book: Mowgli's Story”, (1998, реж. Нік Марк), “The Jungle Book” (2016, реж. Джон Фавро), “Mowgli: Legend of the Jungle” (2018, реж. Енді Серкіс), “King Solomon's Mines” (1985, реж. Джей Лі Томпсон), “The Lost World” (1992, реж. Тімоті Бонд) та ін.

НАТУРАЛІЗМ

У добу Середньовіччя в героїчному епосі («Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів») з'явилися, скоріш за все вперше в літературі, натуралістичні описи у всіх деталях страт зрадників або кровавих поєдинків під час боїв між ворогами.

Так, в «Пісні про Роланда» дається детальний опис того, що сталося з тілом Ганелона під час його покарання:

Тож четверню приводять буйних коней
И за руки й ноги в'яжуть Ганелона,
Були ті коні дикі та шалені.
Четвірка слуг їх випустила разом
На луг, де випасалася кобила.
Запроданця там смерть лиха спіткала:
Розтягнуті, розірвані всі жили
І видрані із тіла руки й ноги,
А мураву червона кров зросила...
Так Ганелон сконав, лукавий зрадник,
Своїм щоб віроломством не хвалився [35].

Зрозуміло, що жорстокий час допускав і страшні покарання. І все це неупереджено фіксувалося авторами середньовічних епічних творів.

До таких натуралістичних описів будуть активно звертатися письменники «втраченого покоління» у своїх романах, розповідаючи про бої під час Першої світової війни (наприклад, Е.М. Ремарк у романі «На Західному фронті без змін» та Е. Хемінгуей у романі «Прощавай, зброє»).

Ось уривок з роману **Ернеста Хемінгуея** (1899 – 1961) «Прощавай, зброє»: «...Тоді почув, як серед гуркоту бою знов бухикнуло, потім розляглося оте «чах-чах-чах-чах», а далі – сліпучий спалах, неначе то шугнуло полум'я з доменної печі, і ревісько, спершу біле, потім вогненно-червоне, та все дужче, дужче, мов навальний буревій. Я силкувався дихнути, але дух мені забило, і я відчув, що весь як є вивергаюсь із самого себе й, підхоплений тим буревієм, лечу все вище, вище й вище. Викинуло мене стрімко, геть

усього, і я збагнув, що помер і що помиляються ті, хто гадає, ніби людина враз пускається духу – і ото вже й кінець. А тоді я полинув у повітрі, та чомусь не вгору, а назад до землі. Потім зітхнув і повернувся до буття. Земля довкола була зрита, а просто перед моєю головою стирчав розщеплений дерев'яний брус. Голову мені тіпало, проте я почув, що поруч хтось ніби плаче. Навіть не плаче, а кричить. Я спробував поворухнутись, але не зміг. Чути було, як за річкою та й по всьому березі б'ють кулемети й гвинтівки. Тоді розлігся лункий сплеск, і я побачив, як злетіли й вибухнули в небі освітлювальні снаряди, й розлили біле сяйво, і як шугнули вгору ракети, і почув вибух гранат, – усе те в одну мить, – і раптом поруч мене хтось застогнав...» [15].

Зауважимо, що письменники звертаються до такої натуралістичної деталізації не для того, щоб нажахати чи вразити читача, а в черговий раз довести до нього свою думку: війна – це, перш за все, кров, біль, сльози і навіть смерть, а не переможні реляції, як вважала у перші десятиліття ХХ століття більшість людей у світі, читаючи про людські страждання тільки в газетах.

Нові можливості натуралістичних описів розкрив на початку ХІХ століття фізіологічний нарис, якому «властиве відтворення фактів життя, відсутність прикрас і вигадки. Фізіологічні нариси подавали узагальнений соціальний портрет, реалістично малювали певну картину життя, зображали суспільні контрасти» [50]. Його можливості одним з перших письменників-реалістів став використовувати **Оноре де Бальзак** (1799 – 1850) у своїх романах. Причому крізь детальний опис приміщення, в якому живе герой, або речей, які там знаходяться, не тільки проступає його соціальний портрет, але й промальовуються проблеми, з якими він (герой) вже стикається або може почати стикатися у майбутньому. Ось, наприклад, що побачив і які висновки зробив Гобсек, коли зайшов в спальню графині Анастазі де Ресто, маючи в кишені вексель, нею підписаний: «На широкій ведмежій шкурі, розстеленій коло лев'ячих ніжок ліжка, вирізьблених з червоного дерева, виблискувала пара білих атласних черевичків, кинутих з тим

недбальством, що його викликає втома після балу. На спинці стільця висіла зім'ята сукня, рукавами торкаючись підлоги. Панчохи ... лежали зібгані коло ніжки крісла. <...> Шухляди в комоді були висунуті. Квіти, діаманти, рукавички, пояс розкидано було по всій кімнаті <...> У всьому була краса, позбавлена гармонії, розкіш і безладдя. А злидні, що під усім цим причаїлися, вже підводили голову і давали відчутти свої гострі зуби їй або її коханцеві. Втомлене обличчя графині було схоже на цю кімнату, вкриту слідами минулого свята. Ці порозкидані дрібнички збуджували ... жаль: ще вчора вони були її вбранням і викликали в когось захоплення. Ці сліди кохання, розбитого муками сумління, цей образ марнотратного, розкішного, шумного життя виказували танталові зусилля задержати скороминущі втіхи» [3].

І, дійсно, незабаром спостереження Гобсека виправдалися: графиня заради коханця заклала родинні коштовності, погодившись на кабальні умови позички, а після смерті чоловіка не мала вже ані шеляга.

Наприкінці 1860-х років у модерністській літературі, у творчості Е. Золя, братів Ж. та Е. Гонкурів, А. Доде, Г. де Мопассана, деяких п'єсах Г. Гауптмана («Перед сходом сонця», «Самотні», «Ткачі») й Г. Ібсена («Привиди») та інших прозаїків і драматургів з'являється ще один різновид натуралізму, що «характеризується об'єктивістським, фактографічним зображенням дійсності, трактуванням детермінованості людського характеру біологічними, спадковими чинниками та соціально-матеріальним середовищем» [25, с. 484].

В українській літературі до цього напрямку відносять окремі прозові твори Івана Франка та Василя Стефаника, п'єсу Лесі Українки «Блакитна троянда» та романи й п'єси («Дисгармонія», «Великий Молох», «Memento», «Брехня», «Чорна Пантера та Білий Медвідь» та ін.) Володимира Винниченка.

У зарубіжному театрі межі XIX – XX століть натуралістичні концепції відстоювали, зокрема, Отто Брам (Віденський Бургтеатр) та «мейнінгенці» на чолі з Людвігом Кронеком. В українському

сценічному мистецтві доби «театру корифеїв» елементи натуралізму використовували такі майстри, як Марія Заньковецька, Марко Кропивницький та Іван Карпенко-Карий і керівники мандрівних українських труп «корифеїв» другої хвилі Олексій Суходольський та, до певної міри, Лев Сабінін.

Роман «Тереза Ракен» (1867) став програмним для творчості **Еміля Золя** (1840 – 1902). У той же час критика твір не прийняла, тому до другого видання роману письменнику прийшлося написати передмову, в якій Е. Золя пояснював, яку мету він ставив перед собою, працюючи над ним: «У «Терезі Ракен» я поставив собі завдання вивчити не характери, а темпераменти. У цьому сенс книги. Я зупинився на індивідуумах, які цілком підвладні своїм нервам і голосу крові, позбавлені здатності вільно виявляти свою волю і кожен вчинок яких обумовлений фатальною владою їхнього тіла. Тереза і Лоран – тварини у вигляді людини, і все. Я намагався крок за кроком простежити в цих тваринах глухий вплив пристрастей, владу інстинкту та розумовий розлад, спричинений нервовим потрясінням. Любов двох моїх героїв – це лише задоволення потреби; вбивство, яке чиниться ними, – наслідок їх перелюбу, слідство, до якого вони приходять, як вовки приходять до необхідності знищення ягнят; нарешті, те, що мені довелося назвати докором совісті, полягає просто в органічному розладі та в бунті гранично збудженої нервової системи. Душа тут зовсім відсутня; охоче погоджуюсь із цим, бо цього я й хотів. Тепер, сподіваюся, стає зрозумілим, що я ставив собі за мету насамперед наукову. Створивши два своїх персонажа, я зайнявся постановкою та вирішенням певних проблем: так, я спробував усвідомити дивне взаємне тяжіння одне до одного, можливе у двох абсолютно різних темпераментів, я показав глибокі потрясіння сангвінічної натури, що зіткнулася з натурою нервовою. Кожен, хто прочитає цей роман уважно, переконається, що кожний його розділ – дослідження цікавого психологічного казусу. Словом, у мене було одне єдине бажання: взявши фізично сильного чоловіка і незадоволену жінку, оголити в них тваринний початок, більше того – звернути увагу

тільки на цей тваринний початок, привести ці істоти до жорстокої драми та ретельно описати їхні почуття та вчинки. Я просто досліджував два живі тіла, подібно до того, як хірурги досліджують трупи» [80, с. 5-7].

З одного боку, читаючи роман, ми бачимо, що письменник дійсно робить акцент на темпераменти Терези і Лорана. Так, наприклад, на свіжому повітрі біля Сени яскраво проявляється африканський темперамент Терези: «...вона жила всередині себе палким та нестримним існуванням. Коли вона залишалася на самоті, у траві край берега, то лягала ниць, немов тварина, її очі темнішали і розширювалися, її тіло напружувалося, буцімто вона готувалася кинутись вперед. І так вона лежала протягом кількох годин, ні про що не думаючи. Сонце палило її, а вона, щаслива, встромляла пальці у землю. Вона була заповнена божевільними мріями: вона зухвало дивилася на ревучу ріку і уявляла, що вода кидається на неї, нападає на неї. Тоді вона випростовувалася, готувалася до захисту і розлючено запитувала себе, як зможе перемогти цей потік» [20, с. 8-9].

З іншого боку, після вбивства Камія герої починають відчувати моральні страждання, що підтверджує думку, що теорія і практика в творчості не тільки Е. Золя, але і багатьох інших письменників не співпадають: «Іноді Лоран пригадував, що вбив Камія задля того, аби потім нічого не робити, і глибоко дивувався тому, що тепер, коли нічого не робить, має терпіти такі страждання. Він хотів би примусити себе бути щасливим. Він доводив собі, що помиляється, страждаючи, що насправді він досяг найвищого добробуту, який полягає у тому, щоб сидіти, склавши руки, і що він останній дурень, бо не тішиться в мирі цим щастям. Але усі його доводи рушилися перед фактами. Вглибині душі він мусив зізнатися собі, що через неробство його муки стають жорстокішими, адже усе його життя полягає лишень у тому, щоб розмірковувати про свій відчай і цим поглиблювати його незагойну гіркоту. Лінощі і тваринне існування, про які він мріяв, стали його покаранням. Час від часу він палко прагнув знайти заняття, яке відволікло б його від подібних думок» [20, с. 140].

І смерть героїв наприкінці роману пов'язана саме з тим, що Тереза і Лоран не холодні розважливі вбивці. Вони не можуть далі існувати, бо їх постійно мучить сумління, тому єдиний вихід для них – це смерть від отрути, яку вони з радістю випивають: «Враз Тереза і Лоран вибухнули риданням. Нестерпна криза розбила їх, кинула в обійми одне одного, слабких, наче діти. Їм здавалось, ніби у їхніх грудях прокинулося щось лагідне і розчулене. Вони плакали, не говорячи, і міркували про життя в багнюці, яким жили і яким далі житимуть, якщо будуть достатньо боязкими, щоб жити. Тож, пригадуючи минуле, вони відчули таку млявість і нудоту від себе самих, що їх охопила безмежна потреба в спочинку, в небутті. Поглянувши на ніж та на склянку отрути, вони обмінялися останнім поглядом – поглядом подяки» [20, с. 152].

Треба сказати, що і в наш час різні варіанти натуралізму та натуралістичних описів затребувані, перш за все, в кінематографії (зокрема, телесеріалах) та театрі, а вже потім у літературі, бо саме завдяки можливостям видовищності цих видів мистецтва можна найяскравіше показати те, про що писали митці, починаючи з доби Середньовіччя.

ЕСТЕТИЗМ

Естетизм, як зазначають дослідники, це «елітарна тенденція в художній літературі, представники якої ... обстоювали ... принципи «мистецтва для мистецтва», достеменну свободу творчості, запроваджували атмосферу «аристократизму духу» та вишуканого артистизму» [26, с. 348]. У 1880-х роках в Англії з'явилася група літераторів й художників (Обрі Бердслі, Волтер Пейтер, Артур Саймонс), до якої входив і **Оскар Уайльд** (1854 – 1900).

В українській літературі риси естетизму простежуються достатньо чітко в окремих поетичних творах Миколи Бажана, Володимира Бірчака, Миколи Вороного, Петра Карманського, Василя Пачовського, Максима Рильського, Володимира

Свідзинського, Павла Тичини, Миколи Чернявського, Михайла Яцківа та ін.

В своїй роботі «Занепад брехні» (1889) письменник проголошує важливі для розуміння уайльдівського естетизму положення, що мистецтво незалежне від життя: «Життя наслідує мистецтво набагато більше, ніж мистецтво імітує життя», «Життя – найкраще, що має мистецтво, єдиний учень мистецтва», «Життя наслідує Мистецтво набагато більше, ніж Мистецтво наслідує Життя» [78]. Разом з цим Уайльд підкреслює, що «у літературі ми вимагаємо самотності, чарівності, краси, уяви» [78], тобто акцент зміщується з духовно-моральних цінностей, які були важливі для письменників ХІХ століття (Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, У. Теккерея, Ч. Діккенса та інших) на незалежність мистецтва від моралі.

У передмові до роману «Портрет Доріана Грея» (1890) Уайльд розмірковує над тим, що є метою для справжнього митця: «Митець – творець прекрасного. Розкрити себе і втаїти митця – цього прагне мистецтво». І далі письменник переходить до осмислення того, що треба розуміти під прекрасним: «Ті, що в прекрасному вбачають бридке, – люди зіпсуті, які, однак, не стали через те привабливі. Це вада. Ті, що в прекрасному здатні добачити прекрасне, – люди культурні. У них є надія. Але справжні обранці ті, для кого прекрасне означає лише одне: Красу» [54].

Дійсно, у вірші «Сад Ероса» Уайльд представляє красу як найвищу цінність:

Дух краси! почекай ще трохи,

... затримайся, є кілька

Хто б заради тебе віддав свою мужність

І освяти їхнє єство; принаймні я

Так зробив, уста твої зробив щоденною їжею,

І в храмах твоїх знайшов кращий бенкет

Що може дати мені цей голодний вік, незважаючи ні на що

Його нововиявлене віросповідання таке скептичне і таке догматичне [79].

У той же час Оскар Уайльд був не тільки поетом, який з пристрасною оспівував красу, але й філософом, якого все життя тягнуло до глибоких роздумів.

Розглянемо вірш «Відчай».

Пори року проливають свою руїну, минаючи,
Бо навесні нарциси піднімають обличчя
Поки розцвітуть троянди вогненным полум'ям;
А восени зацвітають лілові фіалки
Коли ламкий крокус розбурхає зимовий сніг,
Але дряхлі молоді дерева відродяться,
І зазеленіє літньою рососою ця сіра земля,
А діти побіжать океаном тендітних первоцвітів.

Але яке життя, чия гірка жадібність
Рвимо п'яти, пильнуючи безсонячну ніч,
Чи підбадьорить це надію тих днів, які більше не повернуться?
Амбіції, любов і всі почуття, які горять
Вони вмирають занадто рано, а ми знаходимо лише
блаженство

Зів'ялі залишки якоїсь мертвої пам'яті [18].

В цьому вірші поет протиставляє безперервне циклічне оновлення природи та швидкоминуче кінцеве життя людини.

У першій строфі практично кожна пора року пов'язана з якоюсь квіткою: наприкінці зими крокуси та первоцвіти розбурхують сніг, навесні прокидаються нарциси, влітку розквітають троянди, восени з'являються фіалки. Причому для поета важливо позначити колір квітки, іноді завдяки яскравим порівнянням. Так, троянди розцвітають вогненным полум'ям, а осінні фіалки лілові. Кожної весни сіра земля вкриється зеленню, і все знов оживе.

Не так в житті людини. «Амбіції, любов і всі почуття» «вмирають занадто рано», і тоді настає «безсонячна ніч», скрасити яку допоможуть тільки спогади про швидкоплинне минуле.

Українські поети в своїй творчості теж зверталися до протиставлення безкінечної ритмічної зміни пор року в навколишній природі і скороминушого життя людини.

У вірші «В степу цвітуть маки червоні» (1904) **Микола Чернявський** (1868 – 1938) більш позитивно трактує цю тему. З одного боку, поет розкриває помітну красу червоних польових маків, які розквітають навесні і привертають увагу навіть богів, але у той самий час підкреслює, що їх краса не довговічна, бо під сонцем пелюстки швидко в'януть і опадають:

В степу цвітуть маки червоні,
Маки червоні польові.
Мов жар, горять на степу лоні
Їх короговики вогневі.
Дажбога люблені вибранці,
Ввібравши спеку пелюстки,
Горять удень вони, а вранці
Обвіє вітер їх листки.

З іншого боку, якщо людське життя таке ж швидкоплинне, як смерть квіток, то така смерть приваблює автора вірша тим, що вона завершує яскраве, наповнене радістю і сенсом життя людини:

Хотів би й я отак згоріти
Під сонцем радісним життя:
Ввесь жар його у себе впити
І з першим вітром одлетіти
В країну темну небуття [56].

Новий ракурс цієї теми відкрив для читача **Володимир Свідзинський** (1885 – 1941) у вірші «Весна. Розкрились небеса» (1922):

Весна. Розкрились небеса.
Збудилось все, що жити здібне.
І от згортають діти знов
Торішнє листя непотрібне.

Веселі діти: гомін, сміх...
Вони весні служити раді.
Нехай тепер трава росте –
Ніщо не буде на заваді.

Та смутен я дивлюсь на те.
Не знаю сам я із-за чого,
А так мені, мов ті граблі
Черкаються до серця мого [44].

За добре відомою картинкою весняного прибирання школярами парків та скверів від торішнього листа в цьому творі проступає й інший, більш складніший сенс буття людини на землі.

На нашу думку, один з варіантів прочитання цього вірша може бути такий.

Молоде покоління завжди пов'язується з весною. Молоді митці, активно працюючи над своїми творами й створюючи нове мистецтво, «згортають» старі напрями, відсувають на периферію відомі імена. Зрозуміло, що це природний стан речей – на зміну старому приходить нове – нові погляди й думки. У той же час іноді це відбувається дуже рішуче, як, наприклад, під час прокладання свого шляху футуризмом, про що буде йти мова у другому розділі. Та чи потрібно з юнацьким запалом відмовлятися від того, що було зроблено попередніми поколіннями митців? На це питання важко дати однозначну відповідь, про що і говорять останні рядки цього вірша.

Повертаючись до творчості англійського письменника, зазначимо, що завдяки авторському стилю О. Уайльда, естетизм знайшов своє відбиття і в царині театру, де його репертуар міцно прижився. Його драми «Саломея», «Герцогіня Падуанська», «Флорентійська трагедія» і комедії «Віяло леді Віндермір», «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним» у 1880 – 1890-і роки привнесли до британського театру естетизацію зла та смерті, а також тему фатального кохання, з новітнім типом демонічної героїні.

Поступове згасання цього напрямку в Західній Європі пов'язано з судовим процесом над Оскаром Уайльдом у 1895 році, в українській поезії риси естетизму виявляють навіть і в творчості таких сучасних поетів, як М. Вінграновський, П. Мовчан, В. Осадчий, Ю. Тарнавський та ін. [31].

Питання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику модерністської літератури.
2. Назвіть основні риси символізму.
3. До яких образів-символів звертався у вірші «Сплін» Шарль Бодлер?
4. У чому полягає особливість вірша Артюра Рембо «Голосівки»?
5. Що має на увазі Поль Верлен під музикою у вірші «Поетичне мистецтво»?
6. До яких «натяків» закликав Стефан Малларме поетів під час створення віршів? Як поради поета реалізуються в його вірші «Лебідь»?
7. Чому вірш Миколи Вороного «*Vae victis*» більш трагічний, аніж вірш Стефана Малларме «Лебідь»?
8. Назвіть українських поетів-символістів. Які риси символізму можна виявити в їх поезії?
9. Які типи синестезії запропонували читачам поети-символісти?
10. Назвіть основні риси неоромантизму.
11. Яких письменників можна віднести до цього напрямку?
12. Чому письменники-неоромантики достатньо часто зображували пригоди героїв у своїх творах, які відбувалися на морі чи в екзотичних країнах?
13. Назвіть основні риси натуралізму, який відкрив у своїй творчості Еміль Золя.
14. Чим фізіологічний нарис відрізняється від натуралізму, що відкриває Еміль Золя?
15. Яких українських письменників-натуралістів ви знаєте?
16. Що означає вислів «мистецтво заради мистецтва»?
17. Доведіть, що Оскар Уайльд був не тільки поетом, але й філософом.
18. У чому полягає особливість віршу «В степу цвітуть маки червоні» Миколи Чернявського?
19. У чому полягає особливість віршу Володимира Свідзинського «Весна. Розкрились небеса»?

Тести

1. Яка з рис не характерна для літератури модернізму
 - а) тенденція до культурної синтезу
 - б) прагнення до об'єктивності
 - в) оновлення художньої форми
2. Яка з тенденцій властива в рівній мірі модернізму і романтизму?
 - а) експеримент з художньою формою творів
 - б) двоєсвіття
 - в) життєтворчість
3. Що таке естетизм?
 - а) оцінка явищ світу з точки зору мистецтва
 - б) любов до красивих предметів
 - в) прагнення до формальної досконалості творів
4. Основна заслуга письменників-натуралістів другої половини XIX ст.:
 - а) відвертий опис сексуальної сфери
 - б) створення творів з нарочито фізіологічним описом того, що відбувається
 - в) відкриття ролі спадковості у формуванні характеру
5. Естетизм – це
 - а) мистецтво заради мистецтва
 - б) надреалізм
 - в) буття людини в світі без Бога
6. Художньо-стильовий напрям останньої чверті XIX ст., в основі якого лежить відображення «точної фотографії» дійсності
 - а) реалізм
 - б) символізм
 - в) натуралізм
7. Символізм – це течія
 - а) романтизму
 - б) модернізму
 - в) реалізму

8. Вірш Шарля Бодлера, який ґрунтується на образах-символах в'язниці, склепу та ін. –

- а) Лебідь
- б) Альбатрос
- в) Сплін

9. На формулу «Краса врятує світ» спирався

- а) сюрреалізм
- б) естетизм
- в) футуризм.

10. Грицько Чупринка – поет

- а) символізму
- б) сюрреалізму
- в) імпресіонізму

11. Вірш «Моя циганерія» написав

- а) Малларме
- б) Верлен
- в) Рембо

12. Це не знайшло відображення в творчості О. Уайльда

- а) прагнення до краси
- б) соціальна тема
- в) мистецтво, вільне від моралі

13. Оскар Уайльд в своїй творчості проголошує –

- а) право художника на повне самовираження
- б) мистецтво, як вищу реальність
- в) марність мистецтва
- г) все перераховане

14. До неоромантиків не відноситься

- а) Майк Йогансен
- б) Іван Франко
- в) Юрій Яновський

15. Серед неоромантиків – один письменник-реаліст

- а) Джон Голсуорсі
- б) Редьярд Кіплінг
- в) Конан Дойль

16. Напрями, що відносяться до межі ХІХ – ХХ ст.

- а) реалізм
- б) символізм
- в) сентименталізм
- г) класицизм

17. Ці рядки «В нім – любий погляд з-під вуалю, / В нім – золоте тремтіння дня» звучать у вірші

- а) «Осіння пісня» Верлена
- б) «Добра пісня» Верлена
- в) «Поетичне мистецтво» Верлена

18. Цей рядок «Сп'яніле каяття або нестримний гнів» звучить у вірші

- а) «Голосівки» Рембо
- б) «П'яний корабель» Рембо
- в) «Моя богема» Рембо

19. Ці рядки «Цноту не ставиш на показ нікому, / На душу не береш зневиди гріх» звучать у вірші

- а) «Лебідь» Малларме
- б) «Якщо» Кіплінга
- в) «Мій голос» Вайльда

20. Які з перерахованих напрямів не властиві літературі на межі ХІХ – ХХ століть:

- а) романтизм
- б) естетизм
- в) натуралізм
- г) імпресіонізм
- д) сентименталізм

МОДЕРНІЗМ В ЛІТЕРАТУРІ І ПОЛОВИНИ ХХ ст.

ІМПРЕСІОНІЗМ

Імпресіонізм (з фр. враження) – художній напрям, «заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. <...> Основний стильовий прийом імпресіонізму – зображення не самого предмета, а враження від нього» [14, с. 396].

До поетів-імпресіоністів відносять Поля Верлена, Райнера Рільке, Еміля Верхарна, Детлева фон Лілієнкрона, а до драматургів – Артура Шніцлера («Хоровод») й Германа Бара («Нові люди», «Мати», «Майстер», «Концерт»).

У 1920-х роках завдяки таким французьким режисерам, як Луї Деллюк, Марсель Л'Ерб'є, Жан Ренуар, Жермен Дюлак, Абель Ганс, починає розвиватися такий напрям, як кіноімпресіонізм.

В українській літературі з імпресіонізмом дослідники пов'язують Михайла Івченка, Григорія Косинку, Михайла Коцюбинського, Гната Михайличенка, Наталію Кобринську, Євгена Плужника, Василя Стефаника, Павла Тичину, Миколу Хвильового, Марка Черемшину, Михайла Яцківа.

Літературознавці зазначають, що

- «митець-імпресіоніст прагне зафіксувати саме початкове враження від предмета, яке щойно виникло в нього»;
- «образ у імпресіоністів виникає саме при безпосередньому, так би мовити, «свіжому» погляді на предмет»;
- завданням митця «не є всебічне, епічне охоплення дійсності. Імпресіоніст створює фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Він може відтворювати деталь предмета, явища»;
- «імпресіоністичне світобачення є передусім ліричним. Це позначається й на жанрових домінантах у літературі

імпресіонізму. В ній панують не романи й поеми, а новели й ліричні вірші» [14, с. 397];

- письменники-імпресіоністи орієнтуються «на здобуток імпресіоністів-живописців, які використовують яскраві плями, мазки, напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти, «змазаність», для того щоб підкреслити ефемерність враження від дійсності» [14, с. 398];

- «в імпресіоністичних творах загалом враження зливається з настроєм, який це враження викликає» [14, с. 400].

Для кращого розуміння того, що зробили в поезії імпресіоністи, зупинимося на аналізі кількох віршів **Райнера Марії Рільке** (1875 – 1926).

Звернемо увагу на те, що Р. Рільке у багатьох своїх віршах орієнтувався на імпресіоністський живопис. Можна навіть сказати, що поет у деяких своїх творах вступає в змагання з художниками-імпресіоністами, які «намагалися вловити неповторність кожної зображеної миті, унікальність дихання життя, розкрити своє безпосереднє враження. Щоб передати кожну мить безпосередньо, жваво, вільно і в той же час влучно, імпресіоністи писали здебільшого на пленері – на відкритому повітрі. Прагнучи легкості зображення, художники відмовилися від контуру – вони замінили його маленькими контрастними мазками. <...> Це дозволяло їм за допомогою, здавалося б, не дуже близьких до реальності кольорів створювати потрібні відтінки і відобразити в картинах практично кожен рух повітря» [59].

Давайте порівняємо опис вечора у вірші «Вечір у Скьоне» Р. Рільке з картиною Клода Моне «Захід сонця на Сені» (1874).



К. Моне «Захід сонця на Сені». Фото з сайту: <https://print4you.com.ua/ua/catalog/velikie-khudozhniki/mone-klod/zakat-na-sene/>

К. Моне на своєму полотні фокусує увагу на відображенні моменту заходу сонця та ефекту мінливості світла у цей час. Захід сонця створює цікаві світлові і колірні ефекти на поверхні води та в навколишньому ландшафті завдяки тому, що небо переливається відтінками помаранчевого, червоного та рожевого кольорів.

У вірші «Вечір у Скьоне» (1902) Р. Рільке, як і художники-імпресіоністи, звертається до опису природи з чітким позначенням конкретного місця (з парку «неначе з дому, виходжу» «на пагорби») і часу дії («вечір», в у сутінках), що дозволяє поету відобразити миттєвість побаченого тут і зараз з урахуванням освітлення, часу доби та погоди. Безумовно, Р. Рільке у цьому вірші цікавлять, перш за все, не ліса, луки й поля, які можна побачити з пагорбів «високого парку», а «в присмерку хисткому» «плинні хмари», які відчувають вітровій (рух повітря), та нескінченні кольорові зміни в їх відтінках, тобто поет хоче відтворити у своєму творі, як художники-

імпресіоністи на полотнах, зміни повітря та світла саме у ці хвилини, коли він спостерігає за природним явищем:

...Та придивіться:
хіба одне це небо?
Он ясниться
блакить, і чисті плинуть в ній хмарини,
вгорі мигочуть білого всі зміни,
а низом сіре лагідно сріблиться,
забарвлене рожевим теплим тоном,
і за промінним тихосяйним лоном
зникає сонце [39].

Причому ми бачимо не тільки кольорову гаму відтінків, яку уважно фіксує Р. Рільке у в своєму тексті, але й, завдяки епітетам – теплий, тихосяйний – відчуваємо сприйняття поетом картини заходу сонця на рівні емоцій захвату від побаченого, але це, зрозуміло, швидкоплинна краса.

Звернемо увагу і на «вітряки-примари, що вийшли, звільна крутячись, на пруг». Їх обриси нечіткі, розмивчасті. І тут Р. Рільке використовує прийом, яким досить часто користувалися художники-імпресіоністи – на своїх полотнах вони створювали ефект туману або серпанку, коли зображені об'єкти втрачають чіткі контури, що можна побачити і на картині Клода Моне.

Таким чином, немає сумнівів у тому, що Р. Рільке, як і художники-імпресіоністи, хотів створити невеличку пейзажну замальовку з натури того, що не є статичним, а є швидкоплинним.

Про неможливість фарбами на полотні зафіксувати зміни речі чи явища протягом деякого часу Р. Рільке говорить у вірші «Гора» (1902):

Тридцять шість, а також сто разів
бравсь художник малювати гору,
аркуші являли непокору
(тридцять шість, а також сто разів) [40].

Причому навіть неосяжна велич нерухомого вулкану не піддається «незграбним рукам» митця:

Велич неосяжного вулкану
в щасті, у спокусі знав, коли
зроблені незграбними руками
затісними контури були.

Тільки коли художник знайшов необхідний настрій, розкрив для себе своє бачення цього явища природи, він зміг вирішити завдання, яке поставив перед собою:

випірнувши з днів усіх укотре,
всіх ночей падіння поборов,
а мізерний ухопивши в строк
образ, полишав, немов непотріб,
й виростала з миті мить – єства
впертого ретельність чудернацька
явищем окреслилась зненацька,
і за ним художник поставав [40].

Зазначимо, що зміст цього вірша може нагадати читачеві про цілі серії картин Клода Моне, в яких один і той самий мотив у різні часи доби за різної погоди привертав увагу художника – «Скелі в Етрета» (біля 50 картин), «Стоги» (22 картини), «Венеція» (28 картин) та ін.



К. Моне «Стоги». Фото з сайту: https://uamodna.com/articles/neymovirni-kartyny-talanovytogo-mone-pro-yaki-mae-znaty-kozhna-osvichena-lyudyna/#google_vignette

Даючи назву свого вірша «Пантера», Р. Рільке уточнює: «В ботанічному саду. Париж» (1902).

І читач відразу розуміє, що в цьому вірші поет розкриє своє перше безпосереднє враження від того, що він побачив в паризькому ботанічному саду.

У першій строфі вірша –
З невпинного ходіння мимо ґрат
у неї зір спустошився й стомився.
Здається їй, що стало більш в стократ
тих ґрат, – за ними, певне, світ кінчився [43] –

поет не дає детального опису великого хижака (які в нього пазурі на великих лапах, колір шерсті, напруженість м'язів під шкірою, велика червона паща, довгий хвіст та інше), а відразу звертає увагу на емоційно-психологічний стан тварини, на те, що звір невпинно ходить по маленькій клітці, яка відділена від глядачів великою кількістю металевих прутів, завдяки чому зір чорної кішки «спустошився, стомився».

У другій строфі –
М'яка хода, та, сповнена снаги,
вона кружляє по вузькому колі.
Це – наче танець сили навкруги
могутньої, оглушеної волі –

поетом уточнюється хода пантери – вона м'яка і «сповнена снаги», тобто підкреслюється велика сила хижака, але й її приналежність до сімейства котячих, а також і місце її перебування в зоосаді – «кружляє по вузькому колу», тобто підкреслюється малий розмір клітки, де знаходиться хижак. У той же час рух пантери починає нагадувати авторові танець, що приховує силу, разом з цим постійне перебування в клітці оглушило волю великого звіра, він не може чинити опір оточуючим.

У третій строфі –
Коли вона з зіниць своїх заслін
одсуне враз, – в них образ світу врине,
крізь пружну тишу тіла пройде він
і в глибу серця врешті згине [43] –

Р. Рільке додає кілька уточнень, що стосуються і вигляду пантери – її тіло пружне, і те, що навіть, коли хижак зверне свою увагу на щось поза кліткою, цей образ все рівно не затримається у його пам'яті, а зникне відразу в глибині серця.

Як бачимо, при створенні ліричного вірша поет зосереджується в першу чергу на своїх враженнях і почуттях, які виникли у нього при його погляді на пантеру тут і зараз. Крім того, Р. Рільке цікавить психологічний стан тварини і безпосереднє живе враження від природи (як об'єкту зображення).

Не менш цікавий вірш Р. Рільке «Мене лякає слів людських мета...» (1902).

У цьому вірші поет говорить про те, що кожне слово в мові несе семантичне навантаження, бо має конкретне лексичне значення. Тлумачні словники пояснюють лексичні значення слів, таким чином накреслюючи межі використання кожного слова. І це, на думку поета, прикро:

Мене лякає слів людських мета
нести виразні усього ознаки:
це – дім, це називається – собака,
отут початок, а кінець отам.
Ляка мене їх суть, знущальна гра;
відомо їм, що є і що було;
коли гора – не диво, просто тло;
садиба, сад і святість вряд якраз.

А я хотів завжди застерегти.
Співають речі, кожній – свій мотив.
Втручаєтеся ви – й вони мовчать.
Не ставте на уста співцям печать [41].

Вочевидь Р. Рільке говорить про те, що поетам треба уважно придивлятися та прислуховуватися до кожного слова під час роботи над віршем, щоб кожне слово стояло на своєму місці і починало грати своїми барвами, а не було фоном для інших, бо коли існують чіткі тлумачення кожного слова, стають неможливими нові

прочитання поетичних слів, що заважає наповнювати поетичні слова додатковими сенсами.

У вірші **Павла Тичини** (1891 – 1967) «Квітчастий луг і дощик золотий» (1915) можна побачити, що поет сприймає окремі деталі пейзажу, що його оточує, як окремі акварельні замальовки, що створені тут і зараз:

Квітчастий луг і дощик золотий.
А в даліні, мов акварелі, –
Примружились гаї, замислились оселі...

Але у той самий час П. Тичина звертає увагу ще й на особливості повітря, настоящего на п'янку запаху осінніх трав, що обвиває ліричного героя:

Повітря – мов прив'ялий трунок.
Це рання осінь шле цілунок
Такий чудовий та сумний [52].

У вірші «Гаї шумлять» (1913) П. Тичина створює яскраву замальовку відображення неба у воді як у дзеркалі, коли золотом горять і край неба, і віддзеркалення його в річці. Така барвиста симфонія безлічі відтінків золотого кольору і в небі, і на воді нагадує поету музичні твори композиторів-імпресіоністів:

Ген неба край –
як золото.
Мов золото-поколото,
горить-тремтить ріка,
як музика [51].

Як бачимо, і у вірші «Квітчастий луг і дощик золотий», і у вірші «Гаї шумлять» поет виходить за межі імпресіоністського пейзажу, прагнучи збагатити його безпосередніми враженнями від запахів або від широкої гами відтінків золотої фарби, що можливо, відсилає до таких творів французького композитора Клода Дебюссі, як «Море», «Місячне сяйво» та ін.

ІМАЖИЗМ

Імажизм (з лат. образ) як напрям з'явився в англійській і американській літературі у 1910-х роках. До поетів імажистів відносять Томаса Х'юма, Томаса Еліота, Вільяма Вільямса, Езру Паунда та ін.

Імажизм у британському театрі представлений драматургією Томаса Еліота (це, передусім, репертуарна п'єса «Вбивство в соборі», а також «Вечірка з коктейлями») та Девіда Лоуренса («Невістка», «Вдівство місіс Холдройд» та ін.).

Імажинізм, назва якого сходить до імажизму, на думку літературознавців, «не мав організаційного оформлення в Україні, вплинув на розвиток української поезії 20 – 30-х років ХХ століття. Так, принципи імажинізму позначилися на ліриці Володимира Сосюри (збірки «Сьогодні», «Золоті шуліки») та Богдана-Ігоря Антонича (збірка «Перстені молодості»)» [14, с. 409].

Імажисти вважали, що образи у вірші – не просто декорація, а сама суть інтуїтивної мови; призначення поета – шукати раптовість, несподіваний ракурс. На думку Томаса Х'юма, нові вірші подібні скоріше скульптурі, аніж музиці, і звернені до зору, ніж до слуху.

Нагадаємо, що символіст Поль Верлен у своєму вірші «Поетичне мистецтво» акцентував на тому, що поетичний рядок слід сприймати саме з боку його музичного звучання, тобто спиратися саме на слух:

Найперше – музика у слові!
Бери ж із розмірів такий,
Що плине, млистий і легкий,
А не тяжить, немов закови. <...>
Хто риму вигдавав зрадливу?
Дикун чи то глухий хлопчак
Скував за шаг цей скарб, що так
Під терпугом бряжчить фальшиво?

Так музики ж всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав – шукати
Нову блакить, нову любов... [9].

Крім того, імажисти також експериментували з ритмом, відмовлялися від правильних метричних побудов. Завдяки імажистам в англійській літературі з'явилися білий вірш та верлібр⁶.

Розглянемо вірш **Томаса Ернеста Х'юма** (1883 – 1917) «Осінь» (приблизно 1908 рік).

Вночі холодний дотик осені –
Я вийшов з дому
І побачив, багряний місяць сперся на паркан,
Немов червонопикий фермер.
Я не спинився, щоб поговорити, але кивнув йому,
І навкруги були зажурені зірки
Подібні блідолицим дітям міста [17].

До імажистів місяць у віршах зображувався як природне явище, пов'язане або з романтичними уявленнями, або з чіткою фіксацією того, що реально відбувається у природі. Наприклад, ось перша строфа з вірша **Поля Верлена** «Вечірня зоря»:

Червоний місяць звівсь над ожеред,
На сонний луг лягла хвиляста мряка,
У березі самотня жаба кряка
Й шепочеться із вітром очерет [7].

А ось строфа з вірша **Павла Тичини** «Ви знаєте, як липа шелестить» (1911):

Ось місяць, зорі, солов'ї...
«Я твій» – десь чують дідугани,
А солов'ї!... [50].

У вірші **Гері Снайдера** (1930) «Верхів'я смерек» (початок 1950-х років) читаємо:

темної ночі
морозний серпанок, у небі
місяць блищить [12].

⁶ Білий вірш – ритмізований вірш без римування [4, с. 317].

Верлібр – неритмізований та неримований літературний твір, внутрішня єдність якого оснований на образності та інтонаційності [4, с. 318].

Давайте подивимося, як по-новому побачив всім добре відоме явище – місяць на небі – англійський поет у двох рядках вірша:

І побачив, багрянний місяць сперся на паркан,
Немов червонопикий фермер.

Вочевидь спочатку Т. Х'юм використовує порівняння повного «багряного місяця» з «червонопиким фермером», і таке порівняння є оригінальним і зрозумілим, бо від холоду осінньої ночі обличчя фермера на повітрі може бути червоним. А далі поет звертається до метафори. Т. Х'юм фіксує у цих рядках початок сходу місяця на небо, тому він у поета «сперся на паркан».

Приваблюють новизною підходу до образу зірок на небі х'юмівські зірочки, які у вірші «зажурені» (метафора) і «подібні блідолицим дітям міста» (порівняння). Причому у віші проглядається і більш глибоке порівняння сільських жителів з міськими. Саме міські діти, на думку поета, журяться, бо в них немає того чистого повітря, яке є в сільській місцевості.

Таким чином, безумовно, можна говорити про те, що Т. Х'юм робить акцент у своєму творі саме на зорові образи, причому несподівані, свіжі і оригінальні. У той же час цей твір є яскравим прикладом використання поетом вільного вірша – верлібра.

Вільям Карлос Вільямс (1883 – 1963), американський поет-імажист, дещо по-іншому розуміє установку імажизма на звернення до зору, а не до слуху.

У своєму вірші «Весна і все решта» (1923) В. Вільямс описує все те, що спостерігає навколо себе в природі, ідучи одного ранку на самому початку весни до лікарні, в якій поет працював лікарем:

Дорогою до інфекційної лікарні
під цілим морем блакиті
яким гнало строкаті хмари
з північного сходу – холодний вітер. Обабіч –
розлогі болотисті поля
де брунатніють висохлі трави, тут-там –
озерця стоячих вод
громадка високих дерев

Уздовж шляху – червоняста
пурпурова вузлувата вперта ламка
плоть кущів і маленьких дерев
із мертвим брунатним листям
а нижче – голі пагони
Здавалося мертві мляві
приголомшені наближенням весни –

Вони вступають у новий світ голяка
змерзлі ні в чому не впевнені
крім того що вони саме тут. Довкола
знайомий пронизливий вітер.

Сьогодні трава а завтра
з неї будуть жорсткі кучері дикої моркви
Один за одним предмети набувають обрисів
Дедалі швидше: малюнок, форма листка
Наразі ж – сувора урочистість входу
Проте глибинна зміна
вже сталася: міцно вчепившись корінням
вони прокидаються [11].

Як бачимо, у цьому вірші поет звертається до опису всього того, що кидається йому в очі під час руху по шляху до лікарні. Він уточнює колір неба завдяки іменнику (блакить), за допомогою епітетів описує кольори хмар (строкаті), трави і листя (брунатні), дерев (червонясті, пурпурові); добирає епітети до слова вітер (холодний, пронизливий); вгадує назви рослин (дика морква); звертає увагу на форми предметів – розлогі поля, озерця вод, громадка високих дерев, а також на їх якість – болотисті поля, висохлі трави, стоячі води, мертве листя та ін. Разом з тим можна відзначити, що у вірші поет дуже вільно використовує розділові знаки: у ньому немає ком, є одна крапка, і багато тире.

Не менш цікавим є експеримент В. Вільямса з описом картин у віршах, які увійшли в його цикл поезій «3 картин Брейгеля» (1962).

У вірші «Пейзаж з падінням Ікара» поет робить спробу описати словами картину Пітера Брейгеля Старшого «Падіння Ікару» (1558).

Дослідники нагадують, що «в основі картини лежить сюжет, який був узятий з міфології древніх греків. Островом Крит правив достославний Мінос. У полоні владики були Дедал, великий винахідник, і його син Ікар. Бранці мріяли покинути острів, але для цього потрібно було якось перетнути море. Дедал зміг змайструвати крила для Ікара, за допомогою яких можна було перелетіти через морські простори. Батько застеріг свого сина про те, що підніматися занадто високо не можна, оскільки пір'я на крилах скріплені воском, який легко розплавиться під сонячним жаром. Але Ікар не послухав батька. Він полетів прямо до сонця. Це було його великою помилкою. Віск на крилах розтанув, що призвело до загибелі Ікара в пучині моря. Давньоримський поет Овідій описав міф про Дедала та Ікара у своїх «Метаморфозах». Брейгель, без сумнівів, був знайомий з його творчістю» [33].



П. Брейгель Старший «Падіння Ікару». Фото з сайту: <https://turkusowydomek.pl/k/71/pieter-bruege>

Мистецтвознавці виокремлюють трьох головних персонажів на цьому полотні.

Пастуха:



Фото з сайту: https://inknicear.life/product_details/80842651.html

Орача:



Фото з сайту: https://inknicear.life/product_details/80842651.html

І рибалку:



Фото з сайту: https://inknicear.life/product_details/80842651.html

Звернемо увагу на те, що за міфом «пастух, орач і рибалка остовпіли, побачивши неземних богів, які вільно проносилися в небі», а у «Брейгеля пастух, орач і рибалка їх не помітили». Мистецтвознавці пояснюють це тим, що «люди збайдужіли до чудес і не звертають увагу на смерть інших людей» [10].

В. Вільямс у своєму вірші зупиняється з трьох персонажів картини тільки на орачі і пропонує читачеві своє логічне пояснення, чому орач не побачив, як Ікар опинився у воді –

Згідно із Брейгелем
коли упав Ікар
була весна
орач орав
свій лан
у всій пишноті

року йому
щось гостро продзвеніло
поблизу

краю моря
заглиблений
у себе він

потів від сонця
яке розпавило
віск крил... [10].

Поет, як бачимо, не тільки знаходить побутове пояснення заглибленості орача в себе – було дуже спекотно, і «він потів від сонця», але й по-своєму інтерпретує причину загибелі Ікара: цей день був настільки гарячим, що не обов'язково було підніматися дуже високо до сонця, віск все рівно розтопився би при високій температурі повітря.

Крім того, у своєму вірші В. Вільямс звертає увагу читача на нижній правий кут картини, де зображений Ікар, який вже майже увійшов у воду, і цей момент зафіксований на картині:

неподалік
від берега
де стався

майже непомітний
сплеск це
потонув Ікар [10].

Приєм, який використав поет, словами описуючи те, що зображено на картині, називається екфразисом, цей термін означає «розкриття засобами художнього слова ідейно-естетичного змісту творів живопису, скульптури, архітектури та ін. Увагу авторів екфразису привертають переважно шедеври світового мистецтва, вічні образи, що набувають нового змісту в різні історичні епохи, оскільки майстри слова вносять в них своє розуміння, зумовлене естетичною свідомістю кожної доби» [24].

І дійсно, ми пересвідчилися, що В. Вільямс не тільки описав словами ті фрагменти картини, які привернули його увагу на

полотні, але й запропонував читачеві свою інтерпретацію міфу, до якого звернувся Пітер Брейгель Старший у своєму творі мистецтва.

І ще одне важливе зауваження. Поет, передаючи свій погляд на картину, не використовує пунктуаційні розділові знаки: коми, крапки, тире, а також прописні літери на початку рядків, у той же час він розбиває речення на окремі змістовні фрагменти і вибудовує з них довгу драбинку.

Установку на яскраві зорові образи можна побачити у багатьох поетичних творах **Володимира Сосюри** (1898 – 1965). Так, у вірші «Безладно торохтить по бруку день бездумний» (1921) у золотого липня – «байдужі очі», що нагадують «холодний блиск озер», а «теплою ніччю» місяць-молодик гойдається у колисці [47]; у поезії «Уже зоря золоторога» (1922) осінь «з пахучої долоні» просіва червонці, тобто золоте і червоне листя [48].

Проаналізуємо перші дві строфи вірша Богдана-Ігоря Антоновича (1909 – 1937) «Ранок блиснув. Сонце, мов червона цегла» (1933):

Ранок блиснув. Сонце, мов червона цегла,
покотилось бляхою дахів.

Ранок тіні й мрії розгорнув і знагла
піснею возш прогомони?.

Знову перекреслить неба синь безмірну
зір падучих лінія крива.

Місто дивно біле, майже неймовірне,
з мли, немов з уяви, вплива... [1].

Перш за все увагу читача в цьому вірші привертає незвичний образ сонця. Несподіване порівняння сонця з червоною цеглою переходить в не менш цікаву метафору: денне світило котиться залізними дахами, змушуючи їх блищати. Не менш привабливим є і образ ранку, який подається у своєму розвитку: спочатку він тільки дає себе знати, бо ще можна побачити, як безмірну синь неба перекреслюють падучі зірки, далі він розгортає «тіні й мрії», а потім ще збирається прогомоніти про початок дня.

Завершується друга строфа оригінальним порівнянням фантастично-неймовірного ранішнього міста з пароплавом, що впливає з імли під перші промені сонця.

ФУТУРИЗМ

Футуризм (з лат. майбутнє), як модерністський напрям, виник в Італії.

Серед поетів-футуристів треба назвати італійців Філіппо Томмазо Марінетті, Альдо Палаццескі, Паоло Буцці, Джана П'єтро Лучіні та інших.

До різних українських футуристичних угруповань відносилися такі поети, як Микола Бажан, Гео Коляда, Яків Савченко, Михайль Семенко, Микола Скуба, Олекса Слісаренко, Микола Терещенко, Гео Шкурूपій, Микола Щербак, Володимир Ярошенко та інші.

Так само як і для поезії, футуризм відкрив для театру багатство технологічних прийомів. Особливо щедрим був цей напрям на маніфести в театральній сфері, передовсім, в Італії. В одному з них – «Футуристична сценографія» (1915) Енріко Прамполіні писав: «Сцена не буде більше розписаним фоном, вона буде безбарвною електромеханічною архітектурною спорудою, здатною до життєдайної хроматичної еманациї кольору і світла, джерелами яких будуть електричні рефлектори з різнокольоровим склом, скоординованим і розташованим відповідно до духу кожного сценічного явища» [22, с. 186].

В Україні активно просував футуризм на театральну сцену Михайль Семенко. Завдяки його ентузіазму у 1920-ті роки з'являються режисерські роботи Леся Курбаса, Марка Терещенка, Гліба Затворницького та ін., в яких дослідники виявляють прийоми футуристичного театру⁷.

⁷ Більш докладно див.: Веселовська Г. Футуристський театр у художньо-політичному просторі України. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2022. № 18(1). С. 10-16.

У 1909 році Ф. Марінетті (1876 – 1944) надрукував перший маніфест футуризму, серед положень якого звернемо увагу на такі пункти:

«3. Вся дотеперішня література підносила замріяну незрушність, заціпенілий екстаз і сплячку. Ми ж хочемо звеличити наступальну дію, гарячкове безсоння, шалений біг, карколомне сальто-мортале, ляпас і кулак.

4. Ми стверджуємо: велич світу збагатилася новою красою – красою швидкості. Перегонувий автомобіль з його обтічником, прикрашеним довгими трубами, схожими на змії з вибуховим віддихом ... ревучий автомобіль, що мчить, неначе картечцю строчить, він прекрасніший за саму Богиню Перемоги – Ніке Самоотракійську.

5. Ми воліємо скласти гімн людині за кермом, чий ідеальний важіль пробиває Землю і, вийшовши на орбіту, починає кружляти довкола неї. <...>

Гордо випростані на вершині світу, ми кидаємо знову й знову наш виклик зорям!» [29].

У своєму вірші «На гоночному боліді» (1908) Ф. Марінетті реалізує деякі ідеї маніфесту футуризму:

Запеклий бог сталеві рраси,
Машина п'яна від прррростору,
що пульсує і трррремтить від муки
розриваючи вудила стукаючими зубами...
Грізний японський монстр,
з кованими очима,
підживлюється полум'ям
і мінеральною олією,
жадібний до горизонтів і небесної здобичі...
Я даю волю твоєму серцю, що диявольськи гримить,
Розкручуючи твої гігантські шини,
для танцю, який ти вмієш танцювати
на білих вулицях всього світу!..
Я нарешті розслабляю

твої металеві поводи,
і ти мчиш вперед із задоволенням
у визвольній Нескінченності! <...>
Я приймаю виклик, о мої зірки!...
Швидше!... Ще швидше!...
І без спочинку, й відпочинку!...
Відпусти гальма! Ти не можеш?
Розбий їх, отже,
нехай пульс двигуна збільшить його імпульс у стократ!
Уррра! Ніякого більше контакту з цією брудною землею!
Я нарешті відриваюся і лечу спритно
по п'янкій річці зірок
яка повною мірою вирує у великому небесному ложі! [73].

По-перше, звернемо увагу на те, що звуконаслідування (спочатку це приголосні звуки «с», а потім «р») протягом усього вірша повинно нагадувати читачеві шум двигуна та роботу мотора.

По-друге, безумовно, вірш «На гоночному боліді» (інший переклад вірша «Моєму Пегасові») – це гімн новому, індустріальному, світові, в якому панують техніка, швидкість та енергія, символом якого стає саме у цей час автомобіль⁸.

Машина для Ф. Марінетті водночас і бог, і диявол, і перетворений кінь, і грізний механічний монстр. Шалена швидкість, яку може вичавити з машини ліричний герой, допомагає йому зрештою злетіти до зірок.

⁸ 23 квітня 1911 року в Датона-Біч, Флорида, Боб Берман встановив світовий рекорд швидкості на Benz 200 к.с. «Спробу встановлення рекорду було здійснено на дистанції в милю з розбігу, що дозволило “Blitzen-Benz” досягти світового рекорду швидкості 228,1 км/год (141,7 миль/год) і не менш вражаючих 226,7 км/год (140,8 миль/год) з розбігу всього за кілометр. “Blitzen-Benz”, як називали автомобіль-рекордсмен у США, нарешті довів у Дайтоні, що він був найшвидшим автомобілем у світі: Берман вів Benz 200 к.с. зі швидкістю, яка була вдвічі вищою за швидкість літаків того часу. Рекорд залізничного транспортного засобу в 210 км/год, встановлений у 1903 році, також був побитий: завдяки Benz 200 к.с. Автомобіль досяг успіху у витісненні залізниці з позиції найшвидшого виду транспорту. <...> Світовий рекорд Бермана на “Blitzen-Benz” залишався непобитим жодним іншим транспортним засобом протягом восьми років» [75].

По-третє, Ф. Марінетті у вірші використовує велику кількість метафор: «запеклий бог сталевої раси», «машина п'яна від простору», «машина пульсує і тремтить від муки», «машина розриває вудила стукаючими зубами» та інші, завдяки яким перед читачем виникає автомобіль як дуже потужна жива істота з божественними та жахливими рисами.

У 1910 році з'являється «Технічний маніфест» футуристів, який підтримав поетів-модерністів в експериментах з літературною мовою: поети активно починають «вдаватися до звуконаслідування, шукати нові засоби виразності (як звукові, так і графічні)» [14, с. 411].

Вірш **Альдо Палаццескі** (1885 – 1974) «Хворий водограй» (1912) є яскравим прикладом експерименту саме в цьому напрямі.

Наведемо перші рядки з цього вірша:

Клофо, клоп, клох,
клоффете,
клоппете,
клоккете,
кх-кх-кх ...
внизу,
у дворі,
бідний
хворий
Водограй.
Що за катування
слухати
його кашель! [34].

Як бачимо, спочатку А. Палаццескі експериментує з приголосними звуками, що нагадують кашель хворої людини, а далі поет пояснює, що ці звуки видає водограй, що перестав працювати, бо, як можна здогадатися, сталася поломка труб, якими подавалася вода в систему фонтану. Таке буденне явище у вірші А. Палаццескі отримує зовсім нове осмислення. Водограй ліричним героєм сприймається як хворий на сухоту, якому він співчуває, але

постійний хрип і булькотіння з труб фонтану визиває у нього роздратування і навіть бажання знищити цей водограй, щоб не мучитися самому.

У той же час можна говорити і про цікаве використання поетом алітерації в цьому вірші: перші сім слів, які озвучують хворобливий кашель водограю, а потім стають його рефреном, починаються з літери «к».

Експерименти, що пов'язані зі створенням неологізмів, перерозкладанням та новим поєднанням слів, можна побачити у багатьох поетичних творах **Михайля Семенка** (1892 – 1937). Так, у вірші «Місто» (1914) поет, створюючи ескіз прискороного темпу життя городян, звертається до експериментального поєднання іменників «біг» і «рух», завдяки якому з'являються неологізми:

Осте сте
бі бо
бу
візники – люди
трамваї – люди
автомобілі білі
бігорух рухобіги
рухливобіги [45, с. 32].

А у вірші «В степу» (1914) М. Семенко використовує прийом звуконаслідування, завдяки якому можна уявити собі різні степові голоси – і шурхіт трав, і голоси птахів, і стрибки коників та ін.:

ВН С ТІ К
ПІ К К
НУП
ЛЬО ЛІ ЛЬО П
НІ С ВН К
ПІ
ЛЬО ВН ЛЬ ТІ
ПІ С К К
НУ ЛІ ЛЬО ЛЬО
ТК [45, с. 15].

Разом з тим треба зазначити, що у своїх віршах М. Семенко часто оспівує революційну переробку старого світу, що витікало з маніфесту футуристів⁹. Так, у вірші «Поезопісня» (1913) поет закликає до пошуку «царства вічних змін»:

Згрібайте жар руками голими
хапайте хвилю світову
степами вдаль біжіть розлогими
шукайте казку там нову
пливіть в човнах по морю синьому
знайдіте царство вічних змін
людина жах і біль свій кинь йому
бо все ж ти завжди тлін [45, с. 9],

А у вірші «Бажання» (1914) поет рішуче замахується навіть на повне перетворення світу:

Чому не можна перевернути світ?
Щоб поставити все догори ногами?
Це було б краще. По-своєму перетворити.
А то тільки ходиш, розводячи руками.
Але хто мені заперечить перевернути світ?
Місяця стягнуть і дати березової каші,
Зорі віддати дітям – хай граються... [45, с. 21].

Правда, не зовсім зрозуміло, чим не догодив місяць поету, і за що він хоче пригостити його «березовою кашею», але рішення віддати зорі дітям викликає у читача добру посмішку.

⁹ Немає краси поза боротьбою! Твір не стане шедевром, якщо буде позбавлений агресивного характеру. Поезію слід розглядати як шалений напад на невідомі сили, аби скорити їх і кинути простертими людині під ноги [29].

ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Експресіонізм – це мистецький напрям, який тривав приблизно з 1905 по 1925 рік. Термін «експресіонізм» походить від латинських слів «ex» та «premere». У буквальному перекладі це означає висловлювати, виражати. Але в ширшому значенні експресіонізм означає щось вивернене навиворіт.

Доба експресіонізму – це час експресивного мистецтва, в якому автори показують свою внутрішню реальність зовнішньому світу. Це досягається не тільки за рахунок змісту, а й за рахунок нових прийомів, про які ми скажемо нижче.

До поетів і драматургів експресіоністів відносять Георга Тракля, Георга Гейма, Ельзу Ласкер-Шулер, Ернста Штадлера, Якоба ван Годдіса, Готфріда Бенна, Ернста Толлера, Георга Кайзера, Бертольда Брехта та ін.

Прикметним є те, що троє останніх письменників істотно вплинули на розвиток світового театру. Е. Толлер і Г. Кайзер – драматурги-основоположники експресіонізму в Німеччині, творці, зокрема, етапних драм «Зранку до півночі» (1916) та трилогії «Газ» (1916-1919). Б. Брехт після ранніх експресіоністичних драм («Ваал», 1923) сформував власний метод драматурга і режисера – «епічний театр». У СРСР найяскравішими проявами експресіонізму в театрі стали вистави «Великодушний роконосець» Ф. Кроммелінка в постановці Вс. Мейєрхольда (Москва, Театр актора, 1922) та «Газ» і «Джиммі Хіггінс» (1923) Леся Курбаса, «Машиноборці» (1924) Ф. Лопатинського у київському Мистецькому об'єднанні «Березіль».

Риси експресіонізму дослідники знаходять в творчості таких українських письменників, як Микола Бажан, Володимир Винниченко, Андрій Головка, Іван Дніпровський, Микола Куліш, Василь Стефаник, Осип Турянський, Леся Українка, Микола Хвильовий та ін.

Експресіоністи у творах хотіли висловити своє внутрішнє життя. Разом з тим у багатьох експресіоністських віршах і п'єсах головні герої хочуть уникнути раціональності і нудьги повсякденного життя. Натомість вони шукають образи, що ведуть у

світ мрій, а також екстатичні переживання, які дозволяють отримати чуттєвий досвід [64].

У той самий час митці гостро реагували і на історичні обставини, такі як індустріалізація, урбанізація, політичні конфлікти та передчуття початку Першої світової війни.

Поети-експресіоністи побоювалися, що в результаті індустріалізації люди стануть дегуманізованими, а духовно-моральні цінності будуть відкинуті. З урбанізацією анонімність і, отже, ізоляція та самотність у великому місті зростають. Людина стає машиною. Тому страх втратити ідентичність також був центральним мотивом у творах експресіоністів. У своїх віршах поети-експресіоністи постійно попереджали читачів про те, що ось-ось почнеться велика війна. Як не дивно, водночас війна була майже бажаною фантазією експресіоністів, у якій параліч суспільства мав бути знятий великим вибухом. Із цього хаосу, як вважали митці, повинно було з'явитися щось нове. Смерть і кінець світу часто



стають темою експресіоністських творів, оскільки прагнення нового світу зростало особливо серед молоді [64].

Таким чином, експресіоністи у своїй творчості висловили Perezбудження, спричинене навколишнім хаосом та шумом, а також почуття втраченості і жаху людини перед ворожим оточуючим її світом. Найкраще цей стан сучасників передав Едвард Мунк на своєму полотні «Крик».

Е. Мунк «Крик». Фото з сайту: <https://www.europosters.com.ua/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0/edvard-munch-%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BA-v22073>

Разом з тим нові форми висловлювання, до яких зверталися поети-експресіоністи, символізували бажаний розрив зі старими правилами та нормами попередньої доби реалізму.

Кращим родом літератури для експресіоністів була поезія, бо письменники воліли висловлювати свої почуття за допомогою ліричних текстів, але водночас ними писалися прозові та драматургічні твори.

Естетика експресіонізму використовувала, зокрема, такий кінематографічний засіб, як монтаж. Автори збирали різноманітні контексти та мотиви, які потім komponували по-різному. Це стосується не лише змісту, а й мовного рівня: слова, наприклад, створюють певні образи, а потім їх знову руйнують. Зображення часто представлені ізольовано одне від одного. Вони пов'язані одне з одним і не обов'язково мають логічний зв'язок одне з одним. За Альфредом Деблінном, «деталі повинні стояти самостійно, як розрізаний дощовий черв'як» [64].

Яскравим прикладом такої монтажної конструкції є вірш **Якоба ван Годдіса** (1887 – 1942) «Кінець світу» (1911).

Капелюх громадянина злітає з його гострої голови,
Відлуння криків розноситься по всьому повітрі.
Покрівельники падають і розвалюються,
а на узбережжях – читаємо – піднімається приплив.

Шторм тут, дикі моря вискакують
на берег, щоб розтрощити товсті греблі.
У більшості людей застуда.
Залізниці падають з мостів [66].

Як бачимо, цей вірш виникає з монтажу окремих фрагментів світу, що руйнується, які поет створює у своїй уяві. В той же час тут можна спостерігати деяку послідовність. У першій строфі природні катаклізми починаються поступово: спочатку ліричний герой бачить, як сильний вітер зносить капелюх з голови мирного обивателя, далі він чує відлуння криків, тобто реакцію людей на цей сильний вітер. Потім знову актуалізується візуальний ряд, і люди на

вулиці бачать, як сильні пориви вітру скидають покрівельників з висоти і вони розбиваються.

Нарешті, поет включає ще один вид візуалізації – газету, в якій повідомляється, що починається надзвичайно високий паводок. Таким чином, перша строфа готує читача до сприйняття апокаліпсису, що розгортається у другій строфі. Тут уже не вітер зносить все на своєму шляху, а шторм, можливо, навіть ураган женуть хвилі на материк, що призводить не тільки до знищення «товстих гребель», а й до падіння залізничних мостів.

Через природні катаклізми страждають і люди. Зрозуміло, що сучасні фільми-катастрофи виглядають більш жахливо, ніж міг уявити собі поет-експресіоніст на початку ХХ століття, але завдяки прийому монтажу Якоб ван Годдіс створює досить повну картину кінця світу, що може початися в будь-яку хвилину, не забуваючи, перш за все, про свого сучасника.

Поети-експресіоністи активно використовували у своїх творах метафори, нові образи, неологізми та нову ритміку тексту, вони ігнорували синтаксис, пропускали розділові знаки, повторювали по кілька разів ті ж самі слова тому, що у їхніх віршах основна увага приділялася суб'єктивному виразу почуттів.

Розглянемо вірш «Крапка» (1913) **Альфреда Ліхтенштейна** (1889 – 1914).

Пустельні вулиці палають крізь померклу голову.

І завдають мені біль

Я ясно відчуваю, що незабаром піду з життя.

Шипи мого тіла, не жальте так.

Ніч стає пліснявою. Світіння отруйного ліхтаря

Повзе, він вимазав їх зеленим брудом.

Серце, як мішок. Кров замерзає.

Світ руйнується. Очі заплющуються [70].

У цьому вірші перетинаються дві теми – тема великого міста (для поета – це Берлін, в якому він народився і жив до початку

Першої світової війни) та тема суб'єктивних вражень ліричного героя від нього.

У першій строфі палаючі пустельні вулиці, практично без дерев і з великою проїжджою частиною, що залита сліпучим сонячним промінням (так, наприклад, виглядав Александерплац на початку ХХ століття), дратують ліричного героя та завдають йому страждань. Причому біль охоплює героя повністю – і його «померклу» голову, і його «тіло». І ці страждання настільки сильні, що герою здається, що він скоро помре.



Александерплац, поч. ХХ ст. Фото з сайту: <https://archimaps.tumblr.com/post/182836000672/the-grand-hotel-alexanderplatz-berlin>

Друга строфа вірша знову починається з опису міста, але вже вечірнього. З усього, що оточує ліричного героя цього вечора на вулиці, його увагу привертає звичайний міський ліхтар. Але для героя важливо не описати конструкцію цього ліхтаря або відзначити

розвиток технічного прогресу, завдяки якому увечері можна спокійно пересуватися містом, а те отруйно-зелене світло, яким ліхтар освітлює вулицю. І герою здається, що це світло замашує вулицю і все навкруги зеленим брудом, завдяки чому ніч набуває кольору цвілі. Разом з тим цей фрагмент міського життя знову негативно позначається на самопочутті ліричного героя, переводячи його, мабуть, у коматозний стан, коли у людини втрачається свідомість, а реакції на зовнішні подразники порушуються («Світ руйнується. Очі заплющуються»).

Трагічне, суб'єктивно загострене світосприйняття можна побачити і у вірші **Миколи Бажана** (1904 – 1983) «Нічний момент» (1925), де ніч, що рве «пуповину з днем», порівнюється з «трупом на шибениці», а «промінь карявий» від ліхтаря вмирає на бруківці «жовтим, трухлявим пнем».

Не менш згубним для людини у нічному місті з повіями, «втомленими й змученими» вулицями і «брудними вітринами» стає і ліхтарне світло – «мево лякливе, проціджене й злібне», що «вгинаючись в ями, тече», але воно може і битися в «конвульсіях», «вчепившись в камінне плече» [2, с. 90-91].

Такий нічний урбаністичний пейзаж, побудований поетом на двох кольорах – чорному і брудно-жовтому, безумовно, несене негативну конотацію і викликає у ліричного героя невимовний глибокий непокій.

ДАДАЇЗМ

Дадаїзм – це термін, який зазвичай використовується для позначення цього художнього напрямку.

Першими поетами-дадаїстами були Трістан Тцара та Марсель Янко з Румунії, французи Жан Арп, Жюльєт Рош, Марсель та Сюзанна Дюшан, німці Хуго Балль, Еммі Хеннінгс, Ганс Ріхтер, Ріхард Хюльзенбек та швейцарка Софі Тойбер-Арп.

До драматургів-дадаїстів відносять Трістана Тцару («Перша небесна пригода мсьє Антипірину», «Газове серце»), Хуго Балля («Мис Мікеланджело»), Жоржа Рібмон-Дессеня («Китайський імператор», «Кат Перу», «Німий чиж»), Жана Кокто («Наречені на Ейфелевій башті») та ін.

Хоча дискусія про походження та значення слова «Дада» пройшла через багато культурних кіл, так і не було достовірно встановлено, що означає це слово¹⁰. Пояснення самих дадаїстів настільки різняться, що неможливо виділити одне і назвати його правильним. Жан Арп, член групи у 1921 році, заявив у журналі руху наступне: «Я заявляю, що Трістан Тцара знайшов слово «Дада» 8 лютого 1916 року о шостій годині дня. <...> Я переконаний, що це слово не має жодного значення і що тільки дурні можуть цікавитись його змістом. Нас приваблював дух дадаїзму, а всі ми були дадаїстами ще до того, як дадаїзм з'явився» [68].

Термін дадаїзм у художньому розумінні означає тотальний сумнів у всьому, абсолютний індивідуалізм і руйнування усталених ідеалів і норм. Художні процеси, детерміновані дисципліною та суспільною мораллю, були замінені простими, довільними, переважно випадковими діями в образі та мовленні. Дадаїсти наполягали на тому, що дадаїзм не піддається визначенню. Коли дадаїзм почав консолідуватись, дадаїсти закликали до руйнування цього порядку, бо саме його вони хотіли зруйнувати. Це зробило

¹⁰ Дада «мовою негритянського племені Кру ... означає хвіст священної корови, в деяких регіонах Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника ... Це може бути й відтворення незв'язного дитячого белькотіння. В усякому разі – дещо абсолютно безглузде...» [14, с. 419].

дадаїзм тим, чим він хотів бути: досконалим антимистецтвом, що не піддається класифікації [68].

У поезії дадаїзм проклав шлях приходу сюрреалізму та допоміг створити вільну та безмежну поетичну мову. Щоб зрозуміти, що таке дадаїстська естетика у світі поезії, слід звернутися до поради про те, як написати дадаїстський вірш, яку дає **Трістан Тцара** (1896 – 1963). Твір під назвою «Створити дадаїстський вірш» був опублікований у збірці поета «Дадаїстський маніфест про слабке кохання і гірке кохання» (1920).

Прочитаємо його:

Візьміть газету.

Візьміть ножиці.

Виберіть статтю з цієї газети за обсягом
що ви маєте намір надати своєму віршу.

Виріжте статтю.

Потім акуратно виріжте кожне зі слів, що становлять цю статтю, і покладіть його в сумку.

Злегка струсіть.

Потім вийміть кожен обрізок один за одним.

Уважно копіюйте в тому порядку, в якому вони залишили сумку.

Вірш буде нагадувати вас.

І ось ви «нескінченно оригінальний письменник з привабливою чутливістю, хоч і незрозумілий простонароддю» [77].

Зрозуміло, що Т. Тцара в своєму вірші все ж таки жартує над тим, як можна швидко створити «оригінальний» поетичний твір, у той же час поет підтверджує думку багатьох модерністів, що акцент у творі треба робити на його формі, а не на його змісті.

Дослідники вважають, що німецький поет і драматург **Хуго Балль** (1886 – 1927) був винахідником звукової поеми, в якій взаємодія слів і значень розщеплюється і розбивається на окремі фонетичні склади. Таким чином, мова звільняється від сенсу, а звуки поєднуються в ритмічні звукові образи. Безумовно, за цими експериментами стоїть намір відмовитися від мови, яку дадаїсти

вважають зловживаною та збоченою, тому дадаїзм зазвичай визначають як послідовність слів, літер та звуків, які важко пояснити з боку логіки [68].

Дійсно, якщо ми розглянемо уривок вірша Т. Тцари «Пісенька дадаїста», то побачимо, що сенсу в нього немає, а є набір ритмізованих слів:

пісня дадаїста, який мав дада в серці
надто втомив свій двигун, у серці якого було хобі
ліфт ніс важкого тендітного автономного короля, який відрізав
свою велику праву руку й послав її до папи в Рим
ось чому
ліфт
більше не мав хобі в своєму серці
їж шоколад
промий мозок
дада
дада
пий воду [76].

У той самий час звернемо увагу на кілька моментів. Так, поети-перекладачі, звертаючись до цього вірша, все ж таки роблять спроби якимось чином в кожній строфі запропонувати читачу мікросюжет, який може бути насправді далеким від першоджерела¹¹. Крім цього, лейтмотивом у вірші стає багаторазове повторення частини назви

¹¹ Ця пісня дадаїста
серцем справжнього дада
стук в моторі не біда
адже мотор і він дада
граф важкий автономний
їхав в ліфті неушкоджений
він мізинець свій величезний
відірвав і вислав до Риму
ліфт за це
от біда
серцем більше не дада
вода потрібна завжди
прополощи мізки
так Так
так Так
віддай борги [53].

цього літературного напрямку – дада, який може по-різному прочитуватися залежно від контексту. А в рефрені ми вже бачимо гасла-заклики, які рекомендують читачам їсти шоколад, промивати мізки і пити воду. Але, знов таки, в них немає ніякого сенсу, окрім ритму.

Прикметним є, що під час Першої світової війни Х. Балль і Т. Тцара паралельно з літературною діяльністю стали також співтворцями літературного «Кабаре Вольтер» у Цюріху. До програми кабаре входили пісні, скетчі та обов'язково декламація їхніх поезій.

СЮРРЕАЛІЗМ

Сюрреалізм (надреалізм) зародився після Першої світової війни на хвилі дадаїзму. Це слово було обрано на честь Гійома Аполлінера, який окреслив жанр своєї п'єси «Груди Тиресія» (1917) як «сюрреалістичну драму». Того ж року Жан Кокто дебютував у паризькому Театрі Шатле як лібретист балету Еріка Саті та Ніколая Дягілева «Парад», що став театральним маніфестом сюрреалізму.

До письменників сюрреалістів відносять Поля Елюара, Луї Арагона, Андре Бретона, Антонена Арто, Жака Превера, Бенжамена Пере, Робера Десноса, Філіпа Супо та ін. Серед художників треба назвати Сальвадора Далі, Пабло Пікассо, Рене Магрітта та ін.

У Франції відомі такі п'єси драматургів-сюрреалістів, як «Художник», «Мадемуазель Пастка», «Вхід вільний», «Отрута», «Таємниці кохання», «Віктор чи діти при владі», «Графальгарський переворот», «Морські панночки» Роже Вітрака, «Божевільна мати» Антонена Арто, «Жігонь» Макса Робура та «Будь ласка», що була спільно написана Андре Бретоном та Філіпом Супо.

Окремі риси сюрреалізму дослідники знаходять в творчості таких українських письменників, як Іван Франко, Леся Українка, Богдан-Ігор Антонович, Микола Воробйов та ін.

Поети-сюрреалісти прагнули звільнити сучасника від раціоналізму західної буржуазної культури, тому що вважали його нудним і застарілим, вони закликали до революції в мові, літературі та мистецтві, а також до революції в менталітетах: сюрреалізм брав участь і в політичній боротьбі.

Перший сюрреалістичний текст «Магнітні поля», який є прикладом автоматичного письма, був опублікований у 1919 році **Андре Бретоном** (1896 – 1966) і **Філіпом Супо** (1897 – 1990). Обидва автори дають волю своїй уяві, пишуть якнайшвидше, не контролюючи розум, не дбаючи про граматичну зв'язність, не дотримуючись словникового запасу. Написаний за один раз, їхній текст, «мова якого грається поза будь-яким контролем, відривається від будь-якого морального та естетичного кодексу і, відмовляючись від будь-якої ретуші, не підлягає жодному перерахуванню» [62].

В 1924 році А. Бретон опублікував свій знаменитий «Маніфест сюрреалізму», де дав таке визначення руху: «Сюрреалізм – це чистий психічний автоматизм, за допомогою якого ми пропонуємо висловити усно, письмово чи іншим способом реальне функціонування думки. Диктування думки за відсутності будь-якого контролю з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи моральними міркуваннями» [69].

Ясно, що А. Бретон мав намір зробити несвідоме новим матеріалом творця. Він був переконаний, що реальний світ і світ сновидінь глибоко пов'язані і що між станом неспання і станом сну існує наступність. Таким чином, по А. Бретону, сюрреалізм у всіх видах мистецтва полягає у дослідженні несвідомого світу снів. Оскільки контроль розуму репресивний і застарів, його слід відкинути [62].

Сюрреалізм започаткував процес створення більшості літературних та художніх творів, де несвідоме ставало новим матеріалом творця. Цей «матеріал, що вимагає робочого методу, сон уві сні чи стані неспання, мова під гіпнозом або навіть фантастичне, химерне, дивне і несподіване», здавалося, становили так багато засобів для його виявлення. Тому сюрреалізм ніколи не розглядався

«як техніка виробництва, а як експериментальний інструмент пізнання світу» [69].

Поети-сюрреалісти найкраще висловили свою боротьбу проти цінностей і правил у поезії та літературних іграх, особливо в «вишуканому трупі».

«Вишуканий труп» є колективною поетичною грою, в якій учасники будують речення, записуючи одне слово за іншим на аркуші паперу. Вони складають його так, щоб приховати від сусідів те, що вони записали, і єдиним обмеженням є дотримання правильного синтаксичного порядку (іменник, прикметник, дієслово, доповнення). За таким принципом малювали й малюнки.

У передмові до збірки віршів «Тварини та їхні люди, люди та їхні тварини» (1920) **Поль Елюар** (1895 – 1952) так пояснив її сенс: «Нехай чесна сила повернеться до нас. Деякі поети, деякі будівники, які жили молодими, вже навчили нас цього. Давайте дізнаємось, на що ми здатні. Краса чи каліцтво не здаються нам необхідними. В іншому нас завжди цікавили сила чи витонченість, м'якість чи жорстокість, простота чи кількість. Марнославство, яке змушує людину оголошувати це прекрасним або потворним і приймати якийсь варіант, є основою витонченої помилки деяких літературних епох, їхньої сентиментальної екзальтації і впливає з цього безладу. Спробуємо, хоча це складно, залишатися абсолютно чистими. Тоді ми зрозуміємо все, що нас пов'язує. І неприємна мова, якої вистачає балакунам, мова мертва, як корона на наших однакових лобах, потребує скорочення, так перетворимо її на чарівну, справжню мову спільного спілкування між нами» [63].

Розглянемо вірш П. Елюара «Тварина сміється» з цієї збірки:

Світ сміється,

Світ веселий, щасливий, грайливий.

Рота розтулює, крила свої розправляє і знов опускає.

Юні роти розтулюються,

Старі роти розтулюються.

Тварина сміється теж,

Ширячи радість своїми гримасами.

В усі куточки землі
Хутро ворухиться, шерсть вилискує,
А птахи гублять своє пір'я.
Тварина сміється теж
І стрибає, втікає від себе.
Світ сміється,
Тварина сміється теж,
Тварина втікає [19].

Першу строфу П. Елюар починає з огляду того, що відбувається тут і зараз на природі, серед якої він знаходиться. У сонячний теплий день, особливо навесні, дійсно, людина відчуває, що природа їй посміхається, причому поет відразу пропонує кілька уточнюючих епітетів цього світу, який сміється: він «веселий, щасливий, грайливий». У наступних рядках охоплюються всі ті, хто може сміятися. Люди сміються, розтуляючи рота, птахи, на думку поета, розправляють від радості крила, а сміх у тварини проявляється через її гримаси. Треба зазначити, що П. Елюар, говорячи про сміх у тварин, безумовно, має на увазі собаку. Саме собака здатен не тільки змінювати міміку на морді, але і, дійсно, сміятися. На це і звертає увагу читача поет у другій строфі свого вірша.

Здоровий (про що говорить хутро, що вилискує на сонці), молодий (постійно стрибає і бігає) пес весело гуляє разом з хазяїном, і погляд на щасливу тварину визиває у оточуючих веселу посмішку або навіть сміх. Таким чином, радість світу пов'язана і з цією маленькою сценою прогулянки хазяїна з зі своїм собакою, який радіє і від сонця, і від щебету птахів (про яких неодноразово згадує поет), і від того, що він бачить навкруги себе.

Зупинимось ще на одному вірші П. Елюара.
Мистецтво танцю II (1921)
Тендітний дощ тримає черепицю
У рівновазі. Балерина
Ніколи не навчиться
Струменіти й стрибати,
Як дощ [19].

У цьому вірші П. Елюар зіставляє те, що в звичайному житті ніхто не робить, а саме – виразні танцювальні рухи балерини та її стрибкову техніку на сцені і краплі дощу, які б'ються об черепицю та збираються у струмки. У вірші не має повсякденної логіки, але є цікаве порівняння, яке перше спало на думку поету, коли він дивився на дощ.

НЕОМІФОЛОГІЗМ

Неоміфологізм, як зазначають дослідники, це напрям у «європейській культурі, що виник на межі ХІХ – ХХ ст. ... Неоміфологізм виявився характерним для модернізму. Для неоміфологізму характерне формування авторських міфів на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували із знедуховленою дійсністю» [27, с. 116].

Треба зазначити, що письменники протягом століть по-різному підходили до введення міфів до своїх творів.

Перш за все – це відтворення змісту міфу в художньому творі. Так, драматурги в своїх п'єсах достатньо часто нагадували глядачам, наприклад, сюжети відомих давньогрецьких міфів. До цих творів можна віднести «Прометея закутого» Есхіла, «Царя Едіпа» і «Федру» Софокла, «Ореста» Еврипіда, «Медею» П'єра Корнеля та ін.

До цього напрямку треба віднести і велику поему «Метаморфози» Овідія.

По-друге, це перестворення змісту міфу в художньому творі, коли автор вносить свої правки до тексту міфу або по-новому розставляє в ньому акценти. Прикладами такого перевідтворення є не тільки п'єси – «Федра» Жана Расіна, «Електра» Герхарта Гауптмана, але і поетичні твори – «Королева фей» Едмунда Спенсера, «Мойсей» Альфреда де Вінї, «Прометей» Джорджа Гордона Байрона, «Пісня про Гайавату» Генрі Лонгфелло та ін.

По-третє, це принципово новий підхід до змісту міфу, тобто створення неоміфів, що відбувається не тільки у добу модернізму, але й добу постмодернізму.

Розглянемо спочатку, як створюються модерністські неоміфи на основі міфу про Орфея.

Нагадаємо, що в міфі про Орфея розповідається, як після смерті Еврідіки від укусу змії божественний співець вирішив «спуститися в Аїдову оселю і вивести звідти дружину» [32]. Він так гарно співав у підземному царстві перед Аїдом і Персефоною, що розчулений бог підземного царства дозволив вивести Еврідіку на білий світ, тільки з однією умовою: «Вона піде позаду тебе, а ти не оглядайся, аж поки вийдеш звідси на землю. Коли ж озирнешся – вона миттю щезне, і вже ніколи ти не побачиш її» [32]. За міфом, Орфей, майже виходячи з провалля, все ж таки озирнувся на Еврідіку, бо за різними версіями він або не почув кроки за собою коханої дружини, або не міг повірити, що життя повернеться до неї, коли Еврідіка опиниться на землі.

Райнер Марія Рільке свій вірш «Орфей, Еврідіка, Гермес» (1904) починає відразу з розповіді про те, що Орфей з Еврідікою повертається «блідою ... дорогою, простеленою, мов довге полотно» на землю у супроводі Гермеса [42].

Поет зупиняється на портреті кожного з героїв цього вірша.

Так, описуючи Орфея, Р. Рільке звертає увагу на його руки, одяг, худорлявість й, головне, на те, що герой хоче якомога швидше повернутися на землю, тому «він нетерпляче» дивиться у далечінь і його кроки осилують дорогу «великими шматками»:

Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче
і мовчазливо в далечінь вдивлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмурно,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи [42].

Разом з тим майже тваринними органами чуття, що пов'язані з бажанням побачити кінець шляху, почути кроки й відчути запах коханої, наділяє Орфея поет:

Чуття у ньому начебто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги, –
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.

Гермес – «бог мандрівок і доручень дальніх» – відразу впізнається завдяки «маленьким крилам, що об ступні б'ють» його. І саме він тримає Еврідіку за руку.

Подивимося, як Р. Рільке описує дружину Орфея:

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти, <...>
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.

Вочевидь, героїня відірвана від свого земного життя, їй не цікаво, куди її веде Гермес, хто йде попереду неї, що буде з нею, коли вона повернеться у світ живих. І таку відстороненість від того, що відбувається навколо неї, поет пояснює тим, що

Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.

Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.

Р. Рільке у своєму вірші не говорить, що Орфей таки обернувся, щоб подивитися, чи йдуть за ним Гермес і Еврідіка. Поет цей

трагічний момент уточнює завдяки поведінці Гермеса і почуттям, які відчуються в його словах:

... і коли нараз
її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувсь».

У той же час реакція Еввідіки на страшну помилку її чоловіка вже передбачувана: героїня на слова бога «безтямно й тихо запитала: “Хто?”»

Привертає увагу ще один персонаж, який з’являється наприкінці вірша:

А там здаля, при виході у світло,
стояв хтось темний, що його обличчя
не розпізнати. Він стояв і бачив,
як на стезі дороги польової
печальнозорий бог і посланець
безмовно обернувся, щоб іти
за поstattю, яка назад верталась,
хоч довгий саван заважав іти... [42].

Зрозуміло, що Аїд пильно слідкує за своїми підопічними, які по вінця наповнені смертю, тому його поява біля виходу з підземного світу підказала Гермесу, що Еввідіка не зможе вийти на землю. Бог Гермес, як відомо, спритний в обмані і хитрощах [16], тому, побачивши фігуру Аїда, він збрехав, що Орфей обернувся, і, таким чином, виконав волю бога – не відпускати померлих на білий світ.

З 1920-х років давньогрецькі міфи починають привертати увагу таких французьких драматургів, як Жан Кокто («Антигона», 1922; «Орфей», 1925; «Едип-цар», 1937), Жан Жироду («Троянської війни не буде», 1935; «Електра», 1937) та Жан Ануй («Еввідіка», 1941; «Антигона», 1942; «Медея», 1946). Образи античної міфології, до яких зверталися письменники, були суттєво ними переосмислені, що дозволяло авторам піднімати у своїх п’есах гострі проблеми сучасності.

Постмодерністський підхід до сюжету міфу про Орфея і Еввідіку демонструє німецький письменник **Ганс Еріх Носсак**

(1901 – 1977) у новелі «Орфей і...» (1948). В його інтерпретації Орфей обернувся назад, щоб подивитися не на Еввідіку, яка йшла за ним, а на прекрасну царицю підземного світу і дружину Аїда – Персефону, перед якою виконував свої найкращі твори і яка залишилася в царстві мертвих. З цього часу, за Носсаком, Орфей, повернувшись на землю, почав співати не для земних жінок, а для богині смерті, тому його і роздерли з часом на шматки фракіянки.

В першій третині ХХ століття англійські письменники також достатньо часто звертаються до давньогрецької міфології у своїх творах. Пригадаємо п'єсу Бернарда Шоу «Пігмаліон» (1912), роман Джеймса Джойса «Улісс» (1919) і оповідання Олдоса Хакслі «Цинтія» (1926).

Проаналізуємо оповідання **Олдоса Леонарда Хакслі** (1894 – 1963).

Як відомо, Кінф – це гора на острові Делос, яка вважалася місцем народження Аполлона та Артеміди. Тому Артеміду ще звать Кінфія або Цинтія. Артеміда була богинею цнотливості, полювання та місяця, її часто зображали з вірним луком й стрілами та короткою тунікою, що допомагала бігати по лісу. Її дівоча чеснота – бо вона поклялась ніколи не виходити заміж – була представлена в протизагу пристрасний та полум'яний Афродіті [60].

Звернемо увагу на те, що відомий іспанський поет ХІІ століття Гарсіласо де ла Вега присвятив сонет дамі на ім'я Сінтія, вихваляючи її сяючу красу і порівнюючи її з самим місяцем [74]. У елизаветинський період ім'я Сінтія було улюбленим ім'ям серед поетів та письменників (явне свідчення цього можна побачити в «Бенкетах Сінтії» Бенджаміна Джонсона та «Океані для Сінтії» сера Уолтера Релі) [61].

Повернемося до оповідання Олдоса Хакслі.

Герой-оповідач пригадує один випадок, свідком якого йому довелося бути, коли він навчався в Оксфорді. Якимось навесні він прийшов до свого друга Тома Лайкема. Том перебував у піднесеному настрої, бо напередодні познайомився в театрі не

просто з дівчиною, а з непорочно пристрасною «богинєю», що, як йому здалося, була створена з «полум'яного льоду».

Образ дівчини-богині можна трактувати по-різному, але, перш за все, як розумну мисливицю за хлопцями: вона шукає потенційних жертв у театрі, проявляє деяку ініціативу (на тиснення руки відповідає поцілунком), за що нагороджується спочатку смаколиками, а потім запрошенням на вечерю.

На питання Лайкема, яку богиню вона йому нагадує, дівчина ставить зустрічне питання: якого бога вона бачить перед собою. Герой-оповідач скупими штрихами накидає портрет свого друга («зовнішність незвичайна й чарівна у своїй потворності», «будь борода – Сократ»), тому пошуки дівчини з Томом божественної пари виглядає, безумовно, гумористично: Афродіта і Арес, Афродіта і Гефест.

Разом з цим в оповіданні пропонується і ще один варіант потрактування сучасної Цинтії як богині, що у місячні вечори спускається з неба до пересічних людей: «Якось по обіді ми, Лайкем і я, вирішили пройтися. <...> На той час опустилася темрява, в небі засвітилися зірки ... Над луками кружляли невидимі чібіси, час від часу сумно кричачи, гуркіт віддаленої запруды незмовно й рівно пригнічував усі інші незначні звуки вночі. Ми з Лайкемом йшли мовчки. Пройшли, мабуть, з чверть милі, як раптом мій супутник зупинився і спрямував пильний погляд уліво, у бік Уїзем-Хілл. Я теж призупинився і зрозумів, що свій погляд він вступив у тоненький серп місяця, що збирався зійти в темні ліси, що вінчали вершину пагорба.

– Ти на що витріщився? – запитав я.

Але Лайкем, не звертаючи на моє запитання жодної уваги, лише бурмотів щось собі під ніс. Потім раптом скрикнув: «Це вона!» – і галопом рвонув через поля у бік пагорба. Розуміючи, що приятель ні з того ні з сього збожеволів, я побіг слідом. <...> ...Ми якось продерлися крізь ліс і вискочили на відкриту галявину на вершині пагорба. Крізь дерева на її протилежному боці світив місяць, що здавався неймовірно близьким – рукою дістати можна. А потім раптом на цій доріжці місячного світла з'явилася жіноча постать і

вийшла, минаючи дерева, на галявину. Лайкем стрімголов метнувся до неї, кинувся до її ніг і обвив руками її коліна, а вона схилилася і почала розгладжувати його скуйовджене волосся. Я відвернувся і пішов геть: не діло простого смертного дивитись на обійми богів» [67].

Зрозуміло, що письменник дуже тонко продумує сценографію зустрічі молодих людей при місячному сяйві, що створює необхідний театральний ефект. Але нагадаємо, що герої і вперше зустрілися в театрі.

У той самий час герой-оповідач продовжує шукати божественну пару до нової знайомої Тома, і наприкінці твору це ім'я з'являється. Том – музикант і співак, крім того, він постійно захоплюється дівчатами, про його специфічну зовнішність ми вже казали, тому, на думку героя-оповідача, Том – це козлоногий бог Пан або Фавн.

Питання для самоперевірки

1. У чому особливість концепції людини, простору і часу в літературі модернізму?
2. Як розкривається катастрофічність свідомості людини початку ХХ століття у творчості поетів-модерністів?
3. Назвіть основні риси імпресіонізму як літературного напрямку.
4. Чому вірші поетів-імпресіоністів можна зіставляти з полотнами художників-імпресіоністів?
5. Прочитайте вірш Наталі Забіли «Я – струнка, вигиниста пантера» і порівняйте його з віршем Р. Рільке «Пантера» на рівні проблематики та зображення цього хижого звіра. Що спільного і чим відрізняються ці вірші?

Чорним оком дивиться печера
В лісову ліянову межу.
Я – струнка, вигиниста пантера
Свій барліг невсипно стережу.

Є закон – єдиний, невідхильний,
А життя – безжалісно ясне:
Має право жити тільки сильний, –
Тільки сильний може взять мене.

Виходжу заросеним камінням,
Жовтозоро ріжу синю ніч,
І леліє місячне проміння
Оksamитним блиском на мені.

Жовтий зір мій синій присмерк ріже...
Кожний добре знає власний шлях:
Боротьба за волю і за їжу,
Боротьба самиці за малят...

Вигинаю чорнії рамена –
Під ногами шурхом камінці...
А весною билися за мене
Молоді розпалені самці.

Не вступити ворогу в печеру,
Не пройти заказану межу, –
Я – струнка, вигиниста пантера
Свій барліг невсипно стережу.

Диких джунглів пахощі отруйні,
Чорні спини, пазурі і кров...
Розшайнулось пристрасно і буйно
Весняне змагання за любов.

6. Як нові трактування відомих образів можна зустріти у віршах поетів-імажистів?

7. З якими видами мистецтва порівнювали поети-імажисти свої вірші?
8. Які тропи використовують у своїх віршах поети-імажисти? З чим це пов'язано?
9. У чому полягає особливість прочитання Вільямом Вільямсом картини Пітера Брейгеля Старшого «Падіння Ікару» у вірші «Пейзаж з падінням Ікара»?
10. Що таке екфразис? Чому письменники зверталися до екфразису в своїх творах?
11. Які пункти з першого маніфесту футуристів вас вразили і чому?
12. Як експериментували футуристи з літературною мовою?
13. Назвіть основні мотиви, до яких у своїй творчості зверталися поети-експресіоністи.
14. Чому картину Едварда Мунка «Крик» згадують, говорячи про експресіонізм?
15. Чому поетів-експресіоністів приваблював монтаж? Які можливості він відкривав перед поетами?
16. Який вірш став візитівкою дадаїзму?
17. Назвіть основні риси дадаїзму.
18. У чому полягає особливість гри «вишуканий труп»? Як вона розкриває сутність сюрреалізму?
19. Назвіть письменників, які в своїй творчості зверталися до неоміфів.
20. Які три підходи до міфів можна виявити у світовій літературі? З чим це пов'язано?

Тести

1. Дадаїзм перекладається як
 - а) дерев'яна конячка
 - б) дерев'яна іграшка
 - в) дерев'яна колиска
2. Імпресіонізм – це течія
 - а) романтизму
 - б) реалізму
 - в) модернізму
3. Маніфест сюрреалізму написав
 - а) Бретон;
 - б) Арагон;
 - в) Супо
4. Витончене відтворення особистих вражень і спостережень – це
 - а) імпресіонізм
 - б) експресіонізм
 - в) символізм
5. Художньо-стильовий напрям, в основі якого лежить вираження
 - а) дадаїзм
 - б) сюрреалізм
 - в) експресіонізм
6. Яка художня система формується на межі ХІХ – ХХ століть
 - а) романтизм
 - б) модернізм
 - в) реалізм
7. Образ «червонопикого фермера з'являється у вірші
 - а) Тристана Тзари
 - б) Альдо Палаццескі
 - в) Томаса Х'юма

8. Вірш «На гоночному боліді» написав

- а) Паоло Буцці
- б) П'єтро Лучіні
- в) Філіппо Марінетті

9. До якого прийому звукової організації тексту звертається Альдо Палаццескі в своєму вірші «Хворий водограй»

- а) алітерація
- б) асонанс
- в) епіфора

10. Письменники-експресіоністи частіше за все зверталися до

- а) драми
- б) поезії
- в) прози

11. З вірша якого поета взятий цей рядок: «Світ руйнується. Очі заплющуються»

- а) Філіппо Марінетті
- б) Райнера Рільке
- в) Альфреда Ліхтенштейна

12. До поетів-дадаїстів не відноситься

- а) Трістан Тцара
- б) Ганс Ріхтер
- в) Еміль Верхарн

13. Який з модерністських напрямів багато уваги приділяв снам

- а) дадаїзм
- б) імпресіонізм
- в) сюрреалізм

14. Новела Ганса Еріха Носсака має назву

- а) «Орфей і...»
- б) «Орфей, Еввідіка, Гермес»
- в) «Орфей і Еввідіка»

15. Герой з оповідання Олдоса Хакслі «Цинтія» вважає, що Лайкем є Паном тому, що

- а) він співає і грає на музичних інструментах

- б) він обожнює природу
- в) він постійно закохується в дівчат

16. Хто з драматургів не звертався до сюжету про Орфея і Еврідіку у своїх п'єсах

- а) Ж. Ануй
- б) Ж. Жироду
- в) Ж. Кокто

17. В якому вірші Миколи Бажана можна побачити риси експресіонізму

- а) Нічний момент
- б) Нічний рейс
- в) Ніч на Івана Купала

18. Вірш «Квітчастий луг і дощик золотий» написав

- а) Б.-І. Антонович
- б) В. Сосюра
- в) П. Тичина

19. З вірша якого поета взятий цей рядок: «Шукайте казку там нову»

- а) М. Семенка
- б) М. Терещенка
- в) В. Ярошенка

20. Не є поетом-футуристом

- а) Г. Коляда
- б) М. Скуба
- в) Г. Косинка

Список використаних джерел

1. Антонович Богдан-Ігор. Ранок блиснув. Сонце, мов червона цегла. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13756>
2. Бажан Микола. Вибрані твори: у 2 т. Т.1. Вірші та поеми. Київ: Українська енциклопедія, 2003. 608 с.
3. Бальзак де Оноре. Гобсек. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=20>
4. Білоус П.В. Вступ до літературознавства: навчальний посібник. К.: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
5. Бодлер Шарль. Сплін. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=419>
6. Верлен Поль. В місячнім світлі... *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2499>
7. Верлен Поль. Вечірня зоря. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2489>
8. Верлен Поль. Гамлет мовить. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=422>
9. Верлен Поль. Поетичне мистецтво. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=130>
10. Вільям Карлос Вільямс «3 картин Брейгеля». *uCoz*. URL: https://panglos.ucoz.ua/publ/poezija/viljam_karlos_viljams_17_09_188_3_04_03_1963/viljam_karlos_viljams_z_kartin_breigelja/88-1-0-1273
11. Вірші Вільяма Карлоса Вільямса в перекладах українською. *LITCENTR*. URL: <https://litcentr.in.ua/load/300-1-0-3022>
12. Вірші Гері Снайдера в перекладах українською. *LITCENTR*. URL: <https://litcentr.in.ua/load/300-1-0-3047>

13. Вороний Микола. *Vae victis. Бібліотека Української Літератури.* URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4510>

14. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. Олександра Галича. 2-ге вид., стереотип. К.: Либідь, 2005. 488 с.

15. Гемінгвей Ернест. Прощавай, зброє. *TextBook.* URL: <https://textbook.com.ua/literatura/1481721985/s-1>

16. Гермес – грецький міф. *Міфи та легенди.* URL: <https://legends.co.ua/myths/germes-greckij-mif.html>

17. Г'юм Томас Ернест. Осінь. *uCoz.* URL: https://panglos.ucoz.ua/publ/poezija/rizni_avtori/tomas_ehrnest_g_39_jum_osin/34-1-0-1480

18. Діаз Маріола, Аревало Кано. Оскар Уайльд. 4 вірші на згадку про день народження. *Actualidad Literatura.* URL: <https://www.actualidadliteratura.com/uk/%D0%92%D1%96%D1%80%D1%88%D1%96-%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B0-%D0%A3%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B0/>

19. Елюар Поль. Вибрані вірші. *Knigoed.club.* URL: <https://knigoed.club/1708-vibrani-virshi-pol-eljuar.html>

20. Золя Еміль. Тереза Ракен. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zolia_Emil/Tereza_Raken.pdf

21. Кіплінг Редьярд. Якщо. *Бібліотека Української Літератури.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=230>

22. Клековкін О.Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями.* Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.

23. Кримський Агатангел. Пальмове гілля: Екзотичні поезії. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1971. 372 с.

24. Лесин В.М. Екфразис. *Українська літературна енциклопедія*. URL: <https://1668.slovaronline.com/articles/%D0%95/page-1>
25. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
26. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т.1 / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
27. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т.2 / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
28. Малларме Стефан. Лебідь. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3610>
29. Марінетті Філіппо Томмазо. Маніфест футуризму. *Журнал «Всесвіт»*. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/639/41/>
30. Моклиця Марія. Вступ до літературознавства: посібник. Луцьк, 2011. 467 с.
31. Моренець В.П. Естетизм (уривок зі студії «Стильові течії української поезії другої половини ХХ століття»). *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2005. Т. 48. С. 40-46.
32. Орфей і Еврідіка. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=10437>
33. «Падіння Ікара» – двозначна картина Брейгеля. *Publish Україна*. URL: <https://publish.com.ua/nashi-dni/padinnya-ikara-dvoznachna-kartina-brejgelya.html>
34. Палаццескі Альдо. Хворий водограй. *Um.co.ua*. URL: <http://um.co.ua/7/7-17/7-176689.html>
35. Пісня про Роланда. *Бібліотека Української Літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=588&page=12>
36. Погорецький Володимир. Міжсенсорна поетична асоціація: синестезія. Золота пектораль. URL: <https://zolotapektoral.te.ua/%D0%BC%D1%96%D0%B6%D1%81%D0>

%B5%D0%BD%D1%81%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0-%
%BF%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0
%B0-%D0%B0%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%
D1%86%D1%96%D1%8F-%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B5/

37. Рембо Артюр. Голосівки. *Бібліотека Української Літератури*. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=127>

38. Рильський Максим. Мистецтво. *OnlyArt*. URL:
https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-maksyma-rylskogo/virsh-maksyma-rylskogo-mystetstvo/#google_vignette

39. Рільке Райнер Марія. Вечір у Скьоне. *Бібліотека Української Літератури*. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=173>

40. Рільке Райнер Марія. Гора. *Бібліотека Української Літератури*. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=174>

41. Рільке Райнер Марія. Мене лякає слів людських мета...
Бібліотека Української Літератури. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=181>

42. Рільке Райнер Марія. Орфей, Еврідіка, Гермес. *Бібліотека Української Літератури*. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=88>

43. Рільке Райнер Марія. Пантера. *Бібліотека Української Літератури*. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3930>

44. Свідзинський Володимир. Весна. Розкрились небеса.
Бібліотека Української Літератури. URL:

<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=24336>

45. Семенко Михайль. Повна збірка творів. Т.1. Арії трьох П'єро. Харків: Державне видавництво України, 1929. 254 с.

46. Словник. Портал української мови та культури. URL:
<https://slovnyk.ua/>

47. Сосюра Володимир. Безладно торохтить по бруку день бездумний. *Бібліотека кошового писаря.* URL: https://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=63&virsz_id=13

48. Сосюра Володимир. Уже зоря золоторога. *Бібліотека кошового писаря.* URL: https://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=63&virsz_id=1

49. Стівенсон Р.-Л. Твори в 5 т. Т. 1. URL: <https://coollib.cc/b/312980-robert-luyis-stivenson-tvori-v-pyati-tomah-tom-1/read>

50. Тичина Павло. Ви знаєте, як липа шелестить. *Бібліотека Української Літератури.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=384>

51. Тичина Павло. Гаї шумлять. *Бібліотека Української Літератури.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=385>

52. Тичина Павло. Квітчастий луг і дощик золотий. *Бібліотека Української Літератури.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=22738>

53. Тцара Трістан. Пісенька дадаїста. *Um.co.ua.* URL: <http://um.co.ua/7/7-7/7-73189.html>

54. Уайльд Оскар. Портрет Доріана Грея. *Бібліотека Української Літератури.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=21>

55. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.

56. Чернявський Микола. В степу цвітуть маки червоні. *Бібліотека Української Літератури.* URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15154#google_vignette

57. Шестопалова Т.П. Неоромантизм. *Енциклопедія сучасної України.* URL: <https://esu.com.ua/article-73622>

58. Шудря Я.М. Фізіологічний нарис. *Leksika.* URL: https://leksika.com.ua/10740326/ure/fiziologichniy_naris

59. Що таке імпресіонізм. *UKRPUBLIC*. URL: <https://ukrpublic.com/navchannia/shcho-take-impresionizm>
60. Artemis, a fierce and fickle goddess. *Folger Shakespeare Library*. URL: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/artemis-greek-myths-goddess>
61. Cynthia. *SheKnows*. URL: <https://www.sheknows.com/baby-names/name/cynthia/>
62. Denarnaud-Mayer Valérie. Le surréalisme, «Machine à chavirer l'esprit». *L'elephant – la revue de culture generale*. URL: <https://lelephant-larevue.fr/formats/le-surrealisme-machine-a-chavirer-lesprit/>
63. Éluard Paul. Mourir de ne pas mourir. Defense de savoir, poems pour la paix, premiers poemes... *Bibliothèque numérique romande*. URL: https://ebooks-bnr.com/ebooks/html/eluard_mourir_de_ne%20pas_mourir_etc.html#_Toc129882577
64. Expressionismus Epoche (Literatur) Merkmale, Autoren & Werke. *Pohlw*. URL: <https://www.pohlw.de/literatur/epochen/expressionismus/>
65. Fauré Anne. Le modernisme. *La cie des langues*. URL: <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/le-modernisme>
66. Hoddis van Jakob. Weltende. *jbeilharz.de*. URL: <https://www.jbeilharz.de/expr/hoddis-gedichte.html>
67. Huxley Aldous. Cynthia. *Short-stories.co*. URL: <https://short-stories.co/@aldoushuxley/cynthia-r8dl3e851vq5>
68. Le Dadaïsme. *Poemes.co*. URL: <https://www.poemes.co/le-dadaisme.html>
69. Le Surréalisme. *BnF – Site institutionnel*. URL: <https://classes.bnf.fr/queneau/reperes/courants/10quen.htm>
70. Lichtenstein Alfred. Punkt. *Gedichte*. URL: <https://www.gedichte7.de/alfred-lichtenstein.html>

71. Mallarmé S. Oeuvres complètes. *Internet Archive*. Paris, Gallimard, 1951. URL: <https://archive.org/details/oeuvrescompltes01mall/page/1584/mode/2up>
72. Mallarmé S. Divagations. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/divagations00mall>
73. Marinetti Filippo Tommaso. All'Automobile da corsa. *Treccani*. URL: https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/07_15_Marinetti_Fil_Tomm.html
74. Meaning of the first name Cynthia. *Ancestry*. URL: <https://www.ancestry.com/first-name-meaning/cinthy>
75. Mercedes-Benz History: Blitzen-Benz – The Fastest Car in the World. *eMercedesBenz*. URL: <https://emercedesbenz.com/tag/bob-burman/>
76. Tzara Tristan. Chanson Dada. Poemes de Tristan Tzara. *Poemos.co*. URL: https://www.poemes.co/chanson-dada.html#google_vignette
77. Tzara Tristan. Pour faire un poeme dadaiste. *Poemos.co*. URL: <https://www.poemes.co/pour-faire-un-poeme-dadaiste.html>
78. Wilde Oscar. Intentions. *Project Gutenberg*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/887/887-0.txt>
79. Wilde Oscar. The Garden of Eros. *The Literature Network*. URL: <https://www.online-literature.com/wilde/2237/>
80. Zola Émile. Thérèse Raquin. *La Bibliothèque électronique du Québec*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-raquin.pdf>

Наукове видання

Ольга Миколаївна Каленіченко

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ. МОДЕРНІЗМ

Навчально-методичний посібник
з навчальної дисципліни «Історія світової літератури»
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр
для освітніх програм «Театрознавство»,
«Сценічне мистецтво (Режисура драматичного театру,
Режисура театру ляльок)»,
Спеціальності В6 «Перформативні мистецтва»

Підп. до друку 04.02.2025.

Формат 60×84/16. Друк цифровий. Гарнітура таймс.

Умов. друк. арк. 5,75. Умов. вид. арк. 3,23. Наклад 300 прим.

Видавництво ХНУМ імені І.П. Котляревського.

