Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

К. М. Василина, Я. П. Кравченко, О.О. Ніколова, О. В. Тупахіна

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Методичні рекомендації до кваліфікаційного екзамену

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

спеціальності «Філологія» освітньо-професійних програм «Мова і література (англійська)», «Мова і література (німецька)», «Мова і література (французька)», «Мова і література (іспанська)»

Затверджено

вченою радою ЗНУ

протокол № 9

від 23.05.2019 р.

Запоріжжя

2019

УДК: 821.11:821.13:81'25 (075.8)

І-907

Василина К. М., Кравченко Я. П., Ніколова О. О., Тупахіна О. В. Історія зарубіжної літератури : методичні рекомендації до кваліфікаційного екзамену для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Філологія» освітньо-професійних програм «Мова і література (англійська)», «Мова і література (німецька)», «Мова і література (французька)», «Мова і література (іспанська)». Запоріжжя : ЗНУ, 2019. 138 с.

Призначення методичних рекомендацій – допомогти майбутнім філологам якісно підготуватися до кваліфікаційного екзамену: системно осмислити процес розвитку зарубіжної літератури в його неперервній цілісності, чітко усвідомити специфіку кожного з етапів становлення, напрямів, уникнути потенційно можливих складнощів засвоєння інформації, викликаних значною кількістю різноманітних (часом – доволі сумнівних) джерел, якими користуються студенти. Увага концентрується на художніх феноменах, найбільш значущих з точки зору історії зарубіжної літератури, виокремлюються основні моменти, які необхідні для розуміння провідних тенденцій її еволюції, концептуально структурується теоретичний матеріал.

Методичні рекомендації мають сприяти узагальненню, закріпленню знань, отриманих на лекціях та семінарських заняттях, актуалізації базових уявлень, які необхідні для розуміння закономірностей історико-літературної діалектики в Європі та Америці.

Навчально-методичне видання укладено для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Філологія» освітньо-професійних програм «Мова і література (англійська)», «Мова і література (німецька)», «Мова і література (французька)», «Мова і література (іспанська)».

Рецензент *Ботнер В.С.*

*канд*. *філол. наук,* *доцент кафедри німецької філології і перекладу*

Відповідальний за випуск *Вапіров С.Ю.*

*канд. філол. наук,*

*завідувач кафедри німецької філології і перекладу*

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**……………………………………………………………………………….4

**РОЗДІЛ 1.** ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……………………………………………………….7

**ТЕМА 1.** ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРИ АНТИЧНОСТІ……………………………………………………………………….7

**ТЕМА 2.** ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ: СПЕЦИФІКА ТА БАЗОВІ ПОНЯТТТЯ.………………………………………………………….22

**ТЕМА 3.** ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ХVІІ, ХVІІІ ТА І ПОЛОВИНИ ХІХ СТ: ОСНОВНІ НАПРЯМКИ, ГУРТКИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ………………………………………………….………………………38

**ТЕМА 4.** ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ІІ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. ТА КЛЮЧОВІ КАТЕГОРІЇ РЕАЛІЗМУ……………………………………………………………48

**ТЕМА 5.** ЄВРОПЕЙСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХІХ – ХХ Т. : ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОВІДНІ ТЕЧІЇ:……………………….…………61

**ТЕМА 6.** МОДЕРНІЗМ ЯК ДОМІНАНТА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ………………………………………………….......73

**ТЕМА 7.** ІІ ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ ст.: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС……………………..…………………………………………………….90

**РОЗДІЛ 2.** ГЛОСАРІЙ…………………………………………………………..111

**РОЗДІЛ 3**. ЗРАЗКИ ВІДПОВІДЕЙ НА КВАЛІФІКАЦІЙНОМУ ЕКЗАМЕНІ………………………………………………………………………..127

**РОЗДІЛ 4.** СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……………………….135

**ВСТУП**

Вивчення історії зарубіжної літератури у вищій школі спрямоване на формування у студентів широкої читацької компетенції, що базується на знаннях, вміннях пізнавального і творчого характеру, комунікативних навичках, світоглядних переконаннях тощо.

Викладання історії зарубіжної літератури має відбуватися відповідно до основної освітньо-професійної концепції: з урахуванням особливостей історичного контексту, соціальних та філософських детермінант розвитку, національної специфіки літературного процесу в країнах Європи, Америки, а також – сучасного стану літературознавства (теорії та історії літератури як його взаємопов'язаних складових).

У результаті вивчення навчальної дисципліни «Історія зарубіжної літератури» студент повинен **знати**:

– принципи періодизації, тенденції становлення, основні етапи та напрями розвитку зарубіжної літератури;

– соціокультурні фактори, які впливали на формування зарубіжної літератури протягом її еволюції;

– основні літературознавчі поняття, загальнонаукові терміни, необхідні для аналізу художніх творів зарубіжної літератури;

– новітні тенденції у дослідженнях зарубіжної літератури від античності до сучасності;

– зміст та ідейно-художні особливості творів, що вивчаються, місце і значення цих творів у світовому літературному процесі;

– національну специфіку літератур на кожному з етапів їхнього розвитку.

**вміти**:

– аналізувати літературні явища у їхньому співвіднесенні з основними культурно-історичними подіями доби та естетичними установками автора;

– орієнтуватися в основних історико-літературних та теоретичних проблемах сучасного літературознавчого дискурсу;

– визначати типологічні зв’язки та національну специфіку літератури у конкретний історичний період.

У методичних рекомендаціях до кваліфікаційного екзамену з історії зарубіжної літератури реалізується саме такий аналітичний підхід, який дозволяє сконцентрувати увагу майбутніх філологів на цілісному сприйняття фактичного матеріалу шляхом його системної репрезентації в аспекті новітніх надбань науки про літературу в Україні та за кордоном. **Мета цього навчально-методичного видання** – допомогти студентам розібратися у складностях і протиріччях різноманітних естетичних теорій, уявлень про знакові культурно-історичні явища Європи та Америки, посприяти концептуальній актуалізації, узагальненню усього комплексу набутих знань щодо етапів та напрямів розвитку зарубіжної літератури для успішного складення кваліфікаційного екзамену з відповідної дисципліни.

Представлена у методичних рекомендаціях інформація про етапи та напрями розвитку зарубіжної літератури не є вичерпною, оскільки видання є органічним доповненням до існуючих підручників, посібників та покликане розтлумачити окремі концептуальні положення, складні для розуміння студентського загалу, а також – зорієнтувати в теоретичних аспектах дисципліни, значущих для осмислення тенденцій культурного процесу в країнах західної Європи та Америки до ХХІ ст. включно.

Структура навчально-методичного видання зумовлена його концепцією: основну частину (перший розділ) присвячено характеристиці етапів розвитку зарубіжної літератури за допомогою базових понять (чітко диференційовано хронологічні межі кожного періоду, специфіку, іманентного йому світогляду та художніх форм, провідні жанри/жанрові різновиди, визначено знакові постаті культурних діячів). Увагу акцентовано не тільки на найбільш значущих культурних феноменах, але й на історичних, соціальних, філософських факторах, які впливають на їхнє виникнення та розвиток. Окремо запропоновано питання для самоперевірки. Другий розділ – глосарій ключових термінів та понять, третій – зразки відповідей на кваліфікаційному екзамені. Методичні рекомендації містять також перелік рекомендованої наукової та навчальної літератури.

Надана інформація є системною контамінацією традиційних для вітчизняної науки поглядів з іманентними закордонній критиці положеннями та відображає сучасний рівень досягнень літературознавства.

Матеріали даного навчально-методичного видання можуть бути також використані в процесі вивчення дисциплін, тісно пов’язаних з історією зарубіжної літератури: «Вступу до літературознавства», «Культурології», «Історії філософії», «Лінгвокраїнознавства», «Компаративістики» тощо.

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ТЕМА 1. ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРИ АНТИЧНОСТІ**

*Особливості культури та літератури античності. Ключові категорії античного світогляду та естетики. Визначення античних жанрових форм епосу, лірики і драми. Характеристика специфічних для даного періоду феноменів художньої словесності.*

**Античність *–*** сукупність історичних, культурних надбань давніх греків і римлян від 8 ст. до н.е до 476 н.е. (час падіння Західної Римської імперії), яка стала підвалиною європейської культури, а отже, і літератури. Антична література(від [лат.](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) antiquus – «стародавній») – [література](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) [стародавніх греків](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8F_%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%96%D1%8F) і [римлян](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%96%D0%B9_%D0%A0%D0%B8%D0%BC), яка розвивалася в басейні [Середземного моря](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%B5_%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B5) (на [Балканському](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2) та [Апеннінському](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B2) півостровах та прилеглих островах і узбережжях). Її письмові пам'ятки, створені на діалектах [грецької мови](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) і [латинською мовою](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0).

**Архаїчний** період античної літератури – дописемний період, охоплює кілька століть усної народної творчості. Головним джерелом інформації про Грецію цього періоду є поеми «Іліада» і «Одіссея» Гомера (VIII-VII ст. до н.е.).

**Класичний** період античної літератури ***–*** другий період розвитку античної літератури після архаїчного. Збігається зі становленням і розквітом грецького класичного рабовласництва (VII–IV ст. до н.е). У зв'язку з розвитком внутрішнього світу особистості з'являються численні форми лірики і драми, а також багата прозаїчна література, що складається з творів грецьких філософів, істориків і ораторів. Початковий етап періоду класики – *рання класика* характеризується розквітом [ліричної поезії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0) ([Феогнід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D0%BD%D1%96%D0%B4), [Архілох](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%85%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%85), [Солон](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD), [Симонід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4), [Алкей](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%BA%D0%B5%D0%B9), [Сапфо](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BF%D1%84%D0%BE), [Анакреонт](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%82), [Алкман](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%BA%D0%BC%D0%B0%D0%BD), [Піндар](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80), [Вакхілід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BA%D1%85%D1%96%D0%BB%D1%96%D0%B4)), центром якої стають острови [Іонійської](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F) [Греції](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%96%D1%8F) ([7](https://uk.wikipedia.org/wiki/7_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD.%D0%B5.)-[6 століття до н.е.](https://uk.wikipedia.org/wiki/6_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD.%D0%B5.)). *Висока класика* представлена жанрами [трагедії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F) ([Есхіл](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D1%85%D1%96%D0%BB), [Софокл](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BA%D0%BB), [Евріпід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%BF%D1%96%D0%B4)) і [комедії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%8F) ([Арістофан](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD)), а також нелітературною [прозою](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B0) ([історіографія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F) – [Геродот](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%82), [Фукідід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D0%BA%D1%96%D0%B4%D1%96%D0%B4), [Ксенофонт](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%82); [філософія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%8F) – [Геракліт](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%96%D1%82), [Демокрит](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82), [Сократ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82), [Платон](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BD), [Арістотель](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C); [красномовство](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0) – [Демосфен](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%84%D0%B5%D0%BD), [Лісій](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%81%D1%96%D0%B9), [Ісократ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82)). Її центром стають [Афіни](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D1%96%D0%BD%D0%B8), що пов'язано з піднесенням міста після славетних перемог у греко-перських війнах. Класичні твори грецької літератури створені на [аттичному діалекті](https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D1%82%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82&action=edit&redlink=1) ([V століття до н.е.](https://uk.wikipedia.org/wiki/5_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD.%D0%B5.)). *Пізня класика* представлена творами [філософії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%8F), [історіософії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%8F), [театр](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80) же втрачає своє значення після поразки [Афін](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D1%96%D0%BD%D0%B8) у Пелопоннеській війні зі [Спартою](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0) ([IV століття до н.е.](https://uk.wikipedia.org/wiki/4_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%B4%D0%BE_%D0%BD.%D0%B5.)).

**Елліністичний** період – третій період античної літератури виникає на новому етапі античного рабовласництва, а саме великого рабовласництва. Замість невеликих міст-держав класичного періоду, так званих полісів, виникають величезні військово-монархічні організації, а разом з тим з'являється і велика диференціація суб'єктивного життя людини, різка відмінність від простоти, безпосередності і суворості класичного періоду. Внаслідок цього е.п. часто трактувався як деградація класичної літератури. Слід пам'ятати, що цей період тривав досить довго, до кінця античного світу, і володів специфікою, невідомою класиці. Отже, цей післякласичний період триває впродовж значного часу – з III ст. до н. е. до V ст. н. е., в зв'язку з чим його можна розділити на ранній еллінізм (III ст. до н. е. – I ст. н. е.) і пізній еллінізм (I ст. н. е. – V ст. н. е.). Початок цього культурно-історичного періоду пов'язаний з діяльністю Олександра Македонського. У грецькій літературі відбувається процес кардинального оновлення жанрів, тематики і стилістики, зокрема виникає жанр прозового роману. Цей період позначений школою александрійської лірики (Каллімах, Феокріт, Аполлоній) та творчістю Менандра. До цього третього періоду античної літератури належить і римська література, тому його частину і називають елліністично-римським періодом.

**Римський** період античної літератури – четвертий період розвитку античної літератури, після архаїчного, класичного і елліністичного. В літературі вирізняють: – етап республіки, який завершується роками громадянських війн (III – I століття до н.е.), коли творили Плутарх, Лукіан і Лонг у Греції, Плавт, Теренцій, Катулл і Ціцерон у Римі; «золотий вік» або добу імператора Авґуста, позначену іменами Вергілія, Горація, Овідія, Тібулла, (I століття до н.е. – I століття н. е.), Манілія, Корнелія Севера, Варія Флакка, Корнелія Галла. Літературу пізньої античності (I – III ст.), представлену Сенекою, Петронієм, Федром, Лукіаном, Марціалом, Ювеналом, Апулеєм, Квінтіліаном.

Розквіт усіх галузей мистецтва і науки в античності пояснюється низкою факторів і культурних особливостей. Серед них ***агональність*** – постійний потяг до випробування себе та своїх сил публічно, він реалізується і в грецьких іграх, зокрема, олімпійських, і в манері ведення війни, і в театральних змаганнях драматургів, і особливо – в політичному житті. Провідна світоглядна характеристика культури античності – **античний гуманізм**, заснований на кількох принципах, які і сьогодні складають його суть. По-перше, вільна людина отримала право мати власність, на яку не міг зазіхнути ніхто інший, ані держава, ані суспільство. По-друге, усі вільні громадяни виявилися рівними у своїх правах і обов'язках перед законом, вище за який ніхто не міг стати. В афінській демократії, основи якої заклали реформи Солона (між 640 і 635 – бл. 559 до н. е.), уперше в історії гуманізм отримав своє економічне, політичне і правове вираження. Разом з цим, антична етика оспівувала багато з тих доброчесностей, які в цілому поділяє сучасний гуманізм: героїзм, мужність, дружбу, стриманість, мудрість та ін. ***Антропоцентризм*** (грец. anthropos – людина і лат. centrum, від грец. kentron, – осердя) – світоглядний принцип, згідно якого людина є центром і вищою метою світобудови. В античній філософії принцип **А.** сформулював Сократ. Ідеал виховання людини визначала ***калокагатія*** (дав.-гр. καλοκαγαθία, від дав.-гр. καλὸς καὶ ἀγαθός) – поняття, що виражає ідеальне поєднання фізичної краси та духовної досконалості – як ідеал виховання людини.

Основою усіх художніх форм античності є міф. ***Міф*** (від грец. Μύθος – казка, переказ, оповідання) – оповідь про минуле, навколишній світ, яка описує події за участю богів, демонів і героїв та історії про походження світу, богів і людства. Міфи характерні для первісних народів, що перебували або перебувають на стадії дораціонального, дофілософського і дорелігійного мислення. Для Давньої Греції це період ***матріархату*** (від палеоліту до розвинутого неоліту). **М.** – система соціальних відносин архаїчної доби, яка характеризується домінуючим становищем жінки в роді. **М**. знаходить відображення в міфології хтонічного періоду. Особливою шаною в греків стародавньої доби користувалась годувальниця всього – [Гея](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%8F), життєдайна володарка, втілення творчої сили [Землі](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F), великої матері, в лоно якої все повертається, щоб знову проростати для нового життя. Це відбивало і вплив **М**., і значення [хліборобства](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BB%D1%96%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) як основної галузі господарства. Пізніше [культ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%B3%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82) Землі ввібрав також шанування [Реї](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%8F_(%D0%BC%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F)), [Деметри](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0), [Персефони](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B5%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B0) та інших божеств, пов'язаних із хліборобством. Велика кількість жіночих божеств – Гідра, Горгона, Сфінкс, сирени, гарпії відбивають уявлення про руйнівну природу жіночого начала. Згодом в Греції утверджується ***патріархат*** –останній період первіснообщинного ладу, що заступив матріархат і передував класовому суспільству. **П.** – система соціальних відносин, яка характеризується панівним становищем чоловіка в суспільстві та сім'ї.[Зевс](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%B2%D1%81) втілював у релігійній формі риси [патріархального](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%82%D1%80%D1%96%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D1%82_(%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96_%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B8)) владики.

Закономірності розвитку міфології обумовлені ***міфічною свідомістю*** – результатом синкретичного (цілісного) способу усвідомлення людиною навколишнього світу і свого буття в ньому. Основні риси **М.с**.: ***синкретизм*** – людина з таким світоглядом сприймає світ як первісно нерозрізнений, символізм, **генетизм** – сприйняття часу, тотемізм – походження від тварини, **анімізм** – віра в існування душі і духів, які керують матеріальним світом, **фетишизм** – речі з магічними силами, магія – поєднання слів і дії.

Однією з ознак міфологічного мислення є: ***анімізм***. Полягає у тому, що оточуючий світ та людина наділяються душею, одухотворюються, тож **А**. витікає з певної антропоморфної точки зору на світ: як людина має свій духовний світ, так і все, що оточує, повинно мати духовне начало. **А**. виникає тоді, коли починає усвідомлюватись специфіка людини – людина має свій внутрішній світ, здатність думати, фантазувати тощо. До ознак міфу належить ***зооморфізм*** (від грецьк. zōon – жива істота, тварина й morphē – вид, форма) – моделювання явищ навколишнього світу в образах будови і поведінки тварин. Зооморфізм (разом з фітоморфізмом) – характерний прояв найдавнішого магіко-тотемічного мислення. Тварини дуже часто виступали в ролі тотема – символу й предка соціальної групи, пов'язаної спорідненістю. Згодом вони часто ставали предметом релігійного культу, вважалися священними або «нечистими», з ними пов'язувалися численні ритуали. Зооморфні образи глибоко вплетені в сучасну культуру. «Зайчам» ласкаво називають малят, «двогорбою» – гору, різні вироби прикрашаються знаками Зодіаку (7 з 12 зооморфні) та ін. Не менш значущою ознакою міфологічного мислення є ***антропоморфізм*** –уподібнення будь-чого до людини або перенесення її фізичних та інтелектуальних властивостей на тварин, рослини, речі та явища навколишнього світу. Антропоморфізм властивий донауковому світогляду людей; він лежить в основі майже всіх релігій, що уявляють богів у людській подобі. Так, в уявленні людей античності боги були переважно цілком людиноподібними істотами, наділеними відносно нечисленними надприродними якостями: вічним життям, молодістю, мали особливе місце «проживання», особливий режим харчування, вміли змінювати подобу та ін.

Історично першим жанром художньої словесності, що складається в Давній Греції, є ***героїчний народний епос*** – різножанрові твори усної словесності, в яких у легендаризованій формі відображено волю, завзяття народу в боротьбі проти ворогів, зла, гноблення. В такому епосі прославляється розум, сила, мужність воїнів, богатирів, народних героїв. Зразками давньогрецького **Г.н.р.** є поеми Гомера «Іліада» і «Одіссея». Витоки героїчного епосу лежать в усній народній творчості. Творцями епосу стали спеціальні співці – аеди і рапсоди. ***Аед (***від грец. aoidos – співець) – давньогрецький виконавець епічних пісень на службі царів або громад. Бували також мандрівні **А**. Співали **А**. під власний муз. супровід на лірі або кіфарі. Крім епічних співів. **А**. займалися віщуванням. Вони були виразниками понадіндивідуального світовідчуття. Образ аеда відтворено у поемі Гомера "Одіссея" (Демодок, Фемій). ***Рапсод*** – (грец. ῥαψῳδός) – виконавeць і, можливо, творець давньогрецьких епічних пісень, який відрізнявся більшою творчою свободою, аніж аед. Для героїчного епосу є характериним спеціальний віршований розмір – ***гекзаметр*** –метричний вірш шестистопного дактиля (–UU), де в кожній стопі, окрім п'ятої, два короткі склади можуть змінюватися одним довгим, витворюючи спондей. Остання стопа завжди двоскладова – хорей. Як правило,**Г.** має одну цезуру (після третього складу третьої стопи, а давньогрецький **Г.** – і після другого складу третьої стопи) або дві (після другого складу другої та четвертої стоп), вона розмежовує вірш на два піввірші: перший – з низхідною ритмічною інтонацією, другий – із висхідною. Метрична схема гекзаметра з найуживанішою цезурою така: –UU/—UU/—//UU/—UU/—UU/—U. **Г.** застосовується в багатьох жанрах античної поезії (епос, ідилія, гімн, сатира, послання), а в сполуці з іншими розмірами (пентаметр) – в елегіях та епіграмах.

Характерною ознакою епосу є ***антипсихологізм*** – спосіб передачі душевних і фізичних переживань. Страждання тіла і душі персонажів розкри­ваються однаковими засобами – через **зовнішні** ознаки їхнього вияв­лення, а не психологічно.

Виникнення **лірики** безпосередньо пов'язане зі специфікою давньогрецької словесності. Стародавнє мистецтво було синкретичним, тобто між окремими видами мистецтва не існувало чіткої різниці. Лірикою давні греки називали твори, які виконувались під супровід музичного інструмента ліри. Проте цей термін з'явився лише за доби еллінізму, а до того часу греки називали ліричні твори мелосом, або ***мелікою***(тобто «піснею» чи «ліричною піснею»). Деякі ліричні твори втратили музичний супровід і, по суті, стали самостійними ліричними жанрами. У цей же час інші твори зберегли обов'язковість музичного супроводу. Лірика поділилась на *декламаційну і пісенну*. До першої належали ***елегійний* і *ямбічний*** жанри, до другої – мелічний жанр або мелос, який виконувався сольно або колективно (відповідномонодійнийіхоровий мелоси).

Лірика, як і епос, бере свій початок із **фольклорних джерел**. Наприклад, грецькі весільні обряди супроводжували пісні, які називались***епіталамами***. Стародавні елегії пов'язані із***френами*** – поховальними голосіннями. Надмогильні написи розвинулися зепітафій*,* які писалися на спомин про померлих. Дуже поширеними у Стародавній Греції були й застільні пісні –***енкомії,*** а на урочистих святах велично лунали гімни – хвалебні або молитовні пісні. На честь переможців у змаганнях на колісницях та атлетів співали пишномовніоди*.* Вирушаючи в похід, греки співали військові пісні –***ембратерії****,* а на святах богині родючості Деметри – жартівливі пісні, які сучасні дослідники античності пов'язують з**ямбами***.* Лірика виникає за умов, коли людину починає цікавити її власне життя більше, ніж героїчні подвиги її легендарних предків. Тому епос починає поступатись ліричній поезії, що набагато яскравіше й багатогранніше зображує внутрішній світ індивіда. Такі ліричні жанри, якпослання(дружнє або любовне), *епіграма* (вірш іронічного характеру*),* *еклог*а (вірш про сільське життя*),* *епітафія* (вірш з приводу смерті), *елегія* (сумний вірш), беруть свій початок у античній поезії. ***Елегія –*** (фріг. elegn – очеретина, очеретяна сопілка) – один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного, часом журливого змісту. В античній поезії – вірш будь-якого змісту, написаний двовіршами певної форми. Елегіявизначилася у Стародавній Греції (7 ст. до н. е.) передовсім як вірш (двовірш), що складався із гекзаметра та пентаметра, розмежованого на дві рівні частини цезурою (елегійний дистих), виповнювалася як патріотичними та громадськими мотивами (Архілох, Тіртей, Солон та ін.), так й інтимними (Мімнерм), що поєднувалися у творчості деяких авторів (Теогнід). Тематичне коло елегії помітно звужується в літературі олександрійського та римського періодів. Тут переважають особисті переживання, передовсім самотності, розчарування, страждання (Каллімах, Проперцій, Гай Корнелій Галл, Тібулл, Овідій та ін.). ***Епінікій*** – в Стародавній Греції хорові пісні на честь переможця на спортивних змаганнях священних ігор, виконувана зазвичай на батьківщині переможця під час всенародного вшанування при його поверненні. Це найвідоміший вид давньогрецької хорової лірики: до нашого часу дійшли повністю (лише вірші, без музики) 45 епінікіїв Піндара (найперший – 498 р., останній – бл. 446 р. до н. е.). Зібрані в чотири книги по місцях здобутих перемог – Олімпійські, Піфійські, Немейські, Істмійські. ***Епод*** – (грец. epodos, від epi – безпосереднє наслідування чогось, додавання до чогось та ode – пісня) – приспів, власне, другий вірш ямбічного двовірша, складений із триметра та диметра; згодом – ліричний твір в античній версифікації, складений із двовіршів однієї метричної системи, в якому довгі віршові рядки чергувалися з короткими. Еподом також називалася також частина хорової партії, розташованої за строфою та антистрофою, наділеної власним ритмом, відмінним від ритму попередніх строф. Епод запроваджений в давньогрецьку поезію Стесіхором (кінець 7 – початок 6 ст. до н. е.), поширився в урочистій хоровій ліриці, у доробку Піндара, Вакхіліда. ***Ідилія*** (грец. εἰδύλλιον – замальовка, невелика віршова пісенька; зменш. від eidos – образ; мовою александрійських учених – поетичний твір) – одна з основних форм буколіки, невеликий, переважно віршовий твір, в якому поетизується сільське життя***. Ода*** – пісня на будь-яку тему, що виконувалася в давній Греції хором під музичний супровід, пізніше – хвалебний вірш, який присвячено уславленню важливих історичних подій або видатних осіб. Інколи ода прославляла величні природні явища. У стародавній Греції **о.** – хорова пісня. Розрізняли оду хвалебну, танцювальну і плачевну. Оди, створені Піндаром (близько 544 – 518 до н. е.), прославляли переможців спортивних змагань. Оди Квінта Горація Флакка (65 – 8 до н. е.) уже звеличували імператора Августа, утверджували політичні й релігійно-етичні ідеї принципату. Характерна їх особливість — відмежування оди від музики, розширення жанрово-тематичних можливостей. Горацій відмовився від пишномовності піндарівських од. Дбаючи про задоволення смаків римлян, він майже завжди звертався в своїх одах до конкретних осіб. ***Ямб*** – жартівливі вірші, що виконувалися під акомпанемент музичного інструмента – ямбіке (перша версія походження назви). Джерела ямбічної лірики слід шукати в народних піснях, присвячених богині Деметрі. У «Гімні до Дементри» згадується ім'я служниці царя Келея Ямби, яка розвеселила, не знаючи, що це богиня, невтішну й сумну жінку:

Так без усмішки сиділа, їства і питва не торкнувшись,

Смутком мучима тяжким за дочкою із поясом низьким.

Жвавим тоді жартуванням й дотепами гострими стала

Ямба багаторозумна богиню пречисту смішити:

Тож посміхнулась вона, засміялася й стала весела.

Так відтоді і лишилась їй любою в таїнствах Ямба.

(Переклад Н. Пащенко)

Жартівливо-веселі, часом не дуже скромного характеру ямбічні пісні стали обов’язковою складовою Елевсінських свят на честь богині Деметри. Вони виконувалися після закінчення закритої частини свят («Елевсінських містерій»), коли починалися загальнонародні торжества. Ім’ям міфічної дівчини назвали ліричні пісні, за змістом схожі з піснями Ямби, і розмір, який найкраще відповідав темпові розмовної мови, якою були складені вірші. Одним з кращих представників ямбічної лірики Еллади був Архілох.

Давньогрецька **драма** виникає в Давній Греції з різноманітних культових форм на честь бога Діоніса – ***Діонісій***. Містерії, влаштовані під час урочистих святкувань, заклали початки давньогрецького театру. В Афінах VI-IV ст. до н. е. найбільш відомими були такі Діонісії: **Великі Діонісії**, або міські, (наприкінці березня – початку квітня, весняне рівнодення), включали урочисті процесії на честь бога, змагання трагічних і комічних поетів, а також хорів, які виконували дифірамби. Відзначалися з особливою пишнотою впродовж декількох днів у присутності гостей з ін держав. **Лінеї** (наприкінці січня – початку лютого), одержали назву від святилища Діоніса (ймовірно, на заході від Афінського акрополя). На Ленеях приблизно з 442 до н. е. почали ставити комедії, з 433 до н. е. – трагедії. **Антестерії** (наприкінці лютого – початку березня), приурочувалися до відкривання бочок з новим вином і першого його розливу. **Малі Діонісії**, або Сільські, (наприкінці грудня – початку січня), пов'язані з початком сонячного року і зберегли пережитки аграрної магії (наприклад, процесія з фаллом). Супроводжувалися веселими іграми. В архаїчний період проводилися ***вакханалії***([лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) Bacchanalia) – містичні [свята](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE)  на честь бога Вакха ([Діоніса](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%81)); спершу поширилися в Південній [Італії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F) й [Етрурії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%82%D1%80%D1%83%D1%80%D1%96%D1%8F), а в ІІ ст. до н. е. – по всій Італії. У вакханаліях брали участь лише жінки, ***вакханки*,** або Менади([грец.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) Μαινάδε*ς* – шалені) – [німфи](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%BC%D1%84%D0%B8), які супроводжували [Діоніса](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%81) в його мандрівках. Іншими словами *«вакханка»* – жінка, нестримна у проявах своєї пристрасті. Ще одна назва менад – **фіяди**, також **тіяди**, – за ім'ям [Фії](https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A4%D1%96%D1%8F&action=edit&redlink=1), дочки річкового бога [Цефісса](https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A6%D0%B5%D1%84%D1%96%D1%81_(%D0%BC%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F)&action=edit&redlink=1), німфи, першої служниці Діоніса, чия священна територія розташовувалась поблизу стародавніх [Дельф](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B8). Вона ж першою влаштувала оргії на честь Діоніса. Мистецтво зазвичай зображувало менад у розпущених шатах, обвитих виноградною лозою, з [бубном](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BD) або [флейтою](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0) у руках. Менади намагалися втягнути кожного до [оргіастичних обрядів](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%B3%D1%96%D1%8F) на честь [Вакха](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BA%D1%85), а того, хто не хотів підкорятися, роздирали на шматки. Основою трагедії став жанр ***дифірамбу*** –особливого різновиду давньогрецької лірики. Спочатку культова пісня на честь Діоніса. Сюжетом для дифірамбів були міфи про Діоніса. Найбільшої слави здобули дифірамби, що їх співали хори, учасники яких були переодягнені в сатирів. Такі пісні дали початок старогрецькій трагедії в VI ст. до н. е. Згодом зміст дифірамбів значно розширився, їх стали виконувати й на честь інших богів та героїв.

Трагедія пов’язувалася із переживанням ***катарсису*** (від давногрецької κάθαρσις – підняття, очищення, оздоровлення) – поняття, що вживалося в античній філософії, медицині, естетиці й через свою поліфункціональність набуло чимало тлумачень. Давньогрецький мислитель Аристотель пов'язав його з трагедією як літературним жанром. Трагедія викликає гнів, страх, співчуття, і цим змушує глядача відчувати духовне переживання, тим самим очищує душу людини, виховує його. У сучасній філософії **К**. трактується як особлива, найвища форма трагізму, коли втілення конфлікту та емоція потрясіння, що його супроводжує, не пригнічують своєю безвихідністю, а «очищують» і «просвітлюють» глядача чи читача.

Давньогрецька ***комедія*** (грец. komodia, від komos – весела процесія і ode – пісня)бере початок із ***фалічного культу*** – культу чоловічого статевого органу, що мислився як символ бога родючості і усього живого. Джерелом появи комедії вважаються ***фалічні пісні*** –пісні, які заспівували під час сільських свят землероби на честь бога Діоніса, коли починалася нестримно весела і буйна карнавальна частина урочистостей; виконувала їх процесія селян, які почастувалися Діонісовими дарами, деякі з них несли в руках великі зображення символів плодючості – фали (носії зображень – фалофори), які символізували животворні сили природи, що пробуджувалися навесні.

Як і трагедія, комедія розпочиналася **прологом**, який складався з кількох сцен і відбувалася зав`язка подій. За прологом розташовувся **парод**, тобто перша пісня хору, з якою він з`являвся на орхестрі. Слід зазначити, що хорові партії займали значне місце в комедії. Хор або актично підтримував основну ідею головного героя, або енергійно боровся з нею. Хор комедії складався з 24 людей і був розподілений на 2 напівхорії. Пісня одного напівхорія і відповідь другого називалися **ода і антода**.

За пародом слідували різноманітні **епісодії**, тобто діалогічні частини комедії, відділені одна від одної піснями хору. Кількість і довжина епісодіїв була різною. В багатьох спів поєднувався з діалогом. Між епісодіями знаходився агон, тобто словесна суперечка, під час якої двоє супротивників захищали протилежні ідеї, а хор підбадьорював їх. Серед хорових партій слід відзначити так звану **парабасу**. Наприкінці епісодію хор скидав маски, наближався на кілька кроків до глядачів і робив повчальне звернення (епірема). Так відбувалася перерва в розвитку дії. Остання частина комедії називалася, як і в трагедії, **ексод,** хор залишав орхестру. Пісні хору як правило супроводжувалися танцями.

**Стародавній Рим**, на відміну від Стародавньої Греції, не створив високої культури вже на початкових етапах своєї історії. Римська культура склалася під впливом культур багатьох народів – від етрусків та греків до народів, підкорених Римом, в яких римляни багато чому навчились, піднявши рівень власної культури. В свою чергу римська культура суттєво вплинула на сусідів-варварів та подальший розвиток Європи.

**Публій Вергілій Марон** (70 – 19 рр. до н.е.) – найвідоміший давньоримський поет. Головним здобутком поетичної творчості Вергілія є героїчна поема **«Енеїда».** Він використав сюжет про міфічного предка римлян – троянця Енея, сина Венери, підкресливши, що імператор Август є його нащадком. Рід Юліїв, до якого належав Октавіан, вів своє походження від Юла, сина Енея, а отже – від самої Венери. Так Вергілій сприяв утвердженню ідеї божественності верховної влади і величі Риму. На відміну від гомерівського епосу, повністю оберненого в минуле, у творі Вергілія міф переплетений із сучасною поетові дійсністю, і випробування Енея є лише багатозначущим початком майбутньої римської величі. Так, друга книга «Енеїди» присвячена падінню Трої. Ця тема вже не раз трактувалася в грецькій поезії, але Вергілій висвітлює традиційне сказання з погляду троянця, розповідаючи про події, як про переживання однієї особи – Енея, який, до того ж, не належав до головних учасників Троянської війни. Розповідь мала вразити читача страшними й зворушливими картинами «страждань Трої», зняти з греків ореол переможців і виправдати особисту поведінку героя поеми (так сталося, що Енею пощастило врятуватись). І це поетові цілком вдалося. Погляд Вергілія весь час спрямований на подальшу римську історію, а її картини, аж до часів автора, подано у форміпророцтвтапередбачень (наприклад, зображення на щиті Енея чи огляд душ в Аїді). Ця співвіднесеність міфа із сучасністю є характерною особливістю «Енеїди», яка відрізняє її від поем Гомера.

Оповідь про минуле переплітається у поемі Вергілія з пророцтвом про майбутнє. Прославляючи троянську і латинську мужність, поет тим самим свідомо прославляв рід Юлія, спадкоємцем якого був Октавіан Август. Історична місія Риму та історична місія Августа зливаються у поемі в єдине ціле. Створюючи пишні шати для імператорської влади, Вергілій творчо використав увесь арсенал греко-римської міфології: численні літературні пам'ятки, як відомі, так і ті, що не дійшли до нашого часу. На відміну від поем Гомера, які постали з фольклорних джерел, «Енеїда» Вергілія – літературний епос. Він майстерно скомпонований і пронизаний гучною риторикою. Поема складається з 12 книг і розповідає про засновника римського народу – троянця Енея, сина Анхіса і Венери. Традиційно твір поділяють на дві частини. Перша присвячена мандрам Енея від Трої до Італії (книги 1-6) і нагадує «Одіссею» Гомера.

«Енеїда» Вергілія – твір патріотичний і глибоко національний. Хоча поет і прославляє у поемі конкретного імператора і конкретну імперію Августа, за що його і називали ідеологом нової влади, але робить він це настільки узагальнено, що з упевненістю можна стверджувати: в «Енеїді» Вергілій прославив всю римську історію і весь римський народ, вважаючи Августа лише яскравим представником і речником цього народу.

Художній дійсності «Енеїди» Вергілія притаманні суто римські риси: монументалізм і деталізація. Монументалізм у поемі виявляється в зображенні становлення світової Римської держави як здійснення волі богів і долі, у титанічних подвигах героїв, у масштабному охопленні подій, насичених драматичними колізіями. Недаремно Вергілієву Дідону щодо сили почуттів порівнюють з Медеєю Евріпіда. Для монументалізму Вергілія характерне поєднання фантазії і реального життя, образів абстрактних і конкретних. У країні мерців «притулився Сум» і Турботи, «засмучена Старість» і Голод, «Війна смертоносна» і Страждання.

У свою чергу монументалізм поєднується в поемі Вергілія з ретельною деталізацією.

**Питання для самоперевірки**

1. Антична література: хронологія, періодизація, естетична неповторність.
2. Поняття про міф. Походження міфу. Ознаки міфологічного мислення.
3. Героїчний епос Давньої Греції: шляхи виникнення, форми побутування, ідейний зміст.
4. Походження давньогрецької лірики. Основні ліричні жанри.
5. Походження давньогрецької трагедії: значення елементів культової обрядності.
6. Драматургія Софокла: характер трансформації міфологічного матеріалу, стильові новаторства, психологізм.
7. Трагедії Еврипіда: філософська проблематика, засоби психологізму, стильова своєрідність.
8. Комедії Аристофана: тематика, структура, засоби комічного.
9. Есхіл як «батько трагедії»: естетичні особливості драми.
10. Синтез міфу та історії в поемі Вергілія «Енеїда».

**Використана література:**

1. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література : підручник. Київ : Либідь, 2004. 718 с.
2. Культура античності. Термінологічний словник. URL: https://pidruchniki.com/79292/kulturologiya/terminologichniy\_slovnik\_kultura\_antichnosti
3. Лисовый И. А. Античный мир в терминах, именах и названиях : словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. Минск : Беларусь, 2001. URL: http://onlineslovari.com/antichnyiy\_mir\_slovar\_spravochnik/
4. Галич О. А., Дмитренко В. І., Фоменко В. Г. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя : навчальний посібник. Луганськ : Янтар, 2003. 228 с.
5. Тронский И. М. История античной литературы : учебник для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 484 с. URL: <https://biblio-online.ru/book/istoriya-antichnoy-literatury-416071>
6. Античный мир. Словарь античности. URL: <http://www.antmir.ru/index/slv_antik_a.html>
7. Ирмшер Й., Йоне Р. Словарь античности. Москва : Прогресс, 1989. 704 с. URL: <https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_antichnaja/slovar_antichnosti_per_s_nemeckogo_1989/7-1-0-1050>
8. Современный словарь-справочник : Античный мир / сост. : М. И. Умнов. Москва : Олимп, АСТ, 2000. 476 с.

ТЕМА 2. ЛІТЕРАТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ: СПЕЦИФІКА ТА БАЗОВІ ПОНЯТТТЯ

*Становлення та розвиток зарубіжної літератури доби Середньовіччя: хронологічні межі, провідні жанрові різновиди літератури (Раннього та Пізнього Середньовіччя), особливості бачення світу та людини. Ренесанс у контексті західноєвропейської літературної традиції: часові межі, основні етапи, Проторенесанс як підготовча стадія Відродження, основоположні риси та жанрові різновиди, основні представники. Специфіка розвою національних Ренесансів на теренах Європи.*

**Середньовічна література** – етап розвитку світової літератури, який характеризується виникненням єдності літератур Стародавнього світу на основі християнських та ін. світових релігій, шо тяжіли до монотеїзму. Величезна епоха істориками поділяється на **Раннє (ІV – ІХ ст.) та Зріле Середньовіччя (Х – ХV ст.).**

Характерними рисами цієї доби є традиційність художніх форм та теоцентризм (філософська концепція, в основі якої лежить розуміння Бога як абсолютного, досконалого, найвищого буття, джерела всього життя і будь-якого блага).

Середньовічна література представлена численними різновидами: **церковна, куртуазна, міська**. На окрему увагу заслуговує **народний епос: архаїчний епос раннього Середноьвіччя та героїчний епос Зрілого Середньовіччя.**

Яскравими зразками архаїчного епосу є кельтські саги та «Старша Едда».

***Сагами*** називають оригінальні і перекладні епічні (історичні й героїчні) твори з віршованими вставками, розлогими діалогами («Сага про Волсунгів», «Сага про Греттіре»), поширені в Ісландії. Виокремлюють втрачені ранні (усні) та збережені пізні (писемні), створені безіменними авторами, знавцями традиційних законів. Найдавніші, або родові, започатковані в оповідях про минуле ісландців, відрізняються від інших, казково-легендарних (саги про вікінгів) реалістичністю, стислістю викладу, відсутністю яскравих епітетів. Переважно у сагах описувалися військові подвиги, викрадення худоби, сватання, плавання в дивні краї, бенкети, обстоювалися прагнення воїнів (золото, жінка, помста, слава), моральний імператив «людина людині — радість». Кельтський епос –ірландські саги або повісті (скели). Мали прозометричний характер, втілювали ідеали давніх кельтів про світ та людину. Найдавнішими є саги Уладського циклу (головний герой – Кухулін).

***«Старша Едда»*** — збірка, складена у другій половині XIII ст. Знайдено збірку у 1643 р., коли в Данії, Швеції пробудився інтерес до забутої старовини. Тоді ж вона одержала назву «Едда», за аналогією з книгою ісландця Сноррі Стурлусона (1179—1241). З метою розрізнення поетичну збірку прийнято називати «Еддою Старшою», а книгу Сноррі – «Еддою Молодшою» (або «Прозаїчною Еддою»). Значення слова «Едда» не з’ясоване. У текстах «Старшої Едди» вчені виявляють складні нашарування, пов’язані із загальноскандинавськими і загальногерманськими епохами. Але дискусія про походження, місце, час виникнення цих текстів не завершена. До збірки входять 19 анонімних пісень. За змістом їх поділяють на міфологічні та героїчні. Є тут і проза, яка зв’язує, роз’яснює і доповнює зміст пісень. Вважають, що міфологічні пісні остаточно склалися в епоху вікінгів (IX—XI ст.),а отже, відтворили уявлення пізнього скандинавського поганства. Більшість героїчних пісень «Старшої Едди» сюжетно пов’язана з давньою епічною поезією континентальних германців. Міфологічні пісні тематично різноманітні. В них відбито уявлення скандинавів про походження богів світу, людей: у їхній міфології світ, де живуть люди, називається Мідгард (дослівно – «садиба, яка стоїть посередині»). Мідгард оточений Утгардом, «тим, що знаходиться за огорожею, поза межами садиби». Це світ велетнів, чудовиськ, котрі уособлюють руйнівні сили природи, хаос, ворожий і богам, і людям. Над світом людей височить Асгард, пристановище богів-асів. З’єднує ці два світи міст-веселка. Після смерті і боги і люди потрапляють до підземного царства мертвих – Ніфльхейм, де править богатирка – невблаганна Хьоль. Землю оточує океан, в якому звивається кільцем світовий змій. У надрах землі ховаються карлики – альби – вправні ковалі, володарі незліченних скарбів. У «Старшій Едді» відображені відносини та світосприйняття скандинавів доби розкладу родового ладу. Світ богів нагадує патріархальний рід з рисами групового шлюбу і матріархату. Поганські боги – це ідеалізовані люди. Вони народжуються і вмирають, не позбавлені людських пристрастей і вад, але показані більш могутніми, спритними, обізнаними з магією.

***Шансон де жест*** – «пісні про діяння», французький епос, що зберігся у вигляді поем. Більшість поем написана десятискладовим силабічним віршем; вірші складалися в строфи з різною кількістю рядків, така строфа називалась тирадою. Рими спочатку не було, існувало лише співзвуччя голосних (асонанс). Поема декламувалась співучим голосом під акомпанемент маленької арфи або віоли, примітивної скрипки. Якщо поема була велика, то жонглер виконував її протягом кількох днів. Виділяють три цикли таких поем. Цикл Гарена де Монглана – другий із трьох циклів французьких епічних поем «шансон де жест». В жесті прославляється ідеальний васал, який вірно служить слабкому королю і врятовує державу від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Цикл Доона де Майанса – останній із трьох циклів французьких епічних поем «шансон де жест». У ньому розповідається про своєкорисливі феодальні чвари, які не завжди осуджуються. Цикл Королівський – один із трьох циклів французьких епічних поем «шансон де жест». Центральною постаттю є король Франції. Це збірний образ ідеального короля, символ народної правди і справедливості, оплот країни у боротьбі з іноземними «нехристями» і феодальним свавіллям. У цих поемах звичайно зображувався Карл Великий, котрий в народній пам’яті заступив усіх інших французьких правителів.

***Героїчний епос*** – різножанрові твори усної словесності в яких акумульовано ідеалізовану й монументальну героїку боротьби давньої, переважно доісторичної епохи. Героїчний епос не має універсального жанрового вигляду, його персонажі можуть бути вигаданими або історичними особами. Твори часто мають казково-міфологічну основу («Олонхо», «Калевала», нартський епос, ісландська Едда Старша тощо) або пасіонарну ідею етногенезу («Давид Сасунський», «Манас», «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда» та ін.), містять ідею високої національної самосвідомості.Важливими постатями народного епосу є епічний герой та епічний король. Епічний герой – головний герой епічного твору. Епічний герой цілісний, його не мучать сумніви і коливання. Зазвичай має реального історичного прототипа. Епічний герой уособлює певну особливу якість, характер, що проявляється у вчинках і зрозумілих речах. Це пояснюється тим, що він знає і приймає свою долю, сміливо йде їй назустріч. Епічний герой не вільний у своїх рішеннях і виборі лінії поведінки, тому йому залишається лише відважно, найкращим чином виконати своє призначення. Часто епічний герой розкривається через свої стосунки із епічним королем. Це характерна фігура середньовічного епосу, що втілює ідеал мудрого правителя, котрий піклувався про могутність і єдність своєї країни. Зазвичай втілюється у образі патріарха, прикрашеного сивиною та мудрістю.

Основні форми ***церковної літератури***: агіографія/ житійна література (жанр християнської літератури, в якому описується життя святих та аскетів) та видіння (літературний жанр, поширений переважно у давньому та середньовічному письменстві, сюжет якого розбудовувався на описі духовних подвигів персонажа, котрий переживав чудесну подію, раціонально не пояснювану). Часто у таких творах ішлося про потойбіччя, спокутування гріхів, різні дива (чуда) тощо. Структура видіння зумовлена певними канонами. Зазвичай воно починається з моління, що закликає до появи вищих сил — носіїв божественної волі. Вони інтерпретують зміст сакрального послання, пропонують розповісти мирянам про побачене, тобто ознайомити їх з ідейним сенсом наративу.

Немає сумніву, що видіння належать до дидактичних жанрів, бо їхня мета – відкрити читачеві істини, неприступні для безпосереднього людського пізнання. Формальною ознакою, що встановлює (разом з вищезазначеною метою) природу жанра, є образ ясновидця, тобто особи, через чиє посередництво зміст видіння стає відомим читачеві. Цей образ повинен обов'язково мати такі функції: а) він має сприймати зміст видіння суто духовно; б) він мусить асоціювати зміст видіння з чуттєвими сприйняттями, інакше кажучи, зміст видіння має неодмінно містити в собі чуттєві образи. Наявність ясновидця, посередника між автором та читачем, відрізняє видіння від проповідей, схожих на них за змістом.

***Куртуазна література*** (феодальна, придворно-лицарська) включає в себе куртуазну лірику та романи. В її творах відображається куртуазний етикет – кодекс лицарських чеснот сформований на основі героїчного ідеалу раннього рицарства, близького арабській культурі, античній естетиці, що була протиставлена чернечому аскетизму. Куртуазний етикет регламентував стосунки між статями та суспільні стосунки загалом.

Серед основних форм ***куртуазної лірики*** – альба, пасторела, канцона, сирвента тощо. ***Альба*** – поширена форма куртуазної лірики XI—XII ст., моноримна, строфічна, з ямбічними стопами та обов’язковим рефреном пісня трубадурів, в якій поряд із монологами були наявні діалоги присвячені таємному нічному побаченню рицаря (поета) в саду або в замковій світлиці з Дамою серця — дружиною сеньйора, неминучому розлученню закоханих на світанку, провіщуваному вранішньою зорею, пташиним співом або сигналом сурми з вежі замку, тощо. ***Пасторела*** – жанр лицарської лірики, який побутував або в оповідній, або в діалогічній формі в Провансі XI — XII ст. Пасторела виникає внаслідок культивації аналогічних у своїй змістовності жанрів Провансальського фольклору. В пасторелі йшлося про зустріч на лоні природи лицаря та пастушки, яка йому сподобалася. Лицар витончено упадає за селянкою, і вона поступається його бажанням, або відхиляє домагання кавалера сама чи покликавши на допомогу односельчан чи милого дружка. ***Кансона*** (***канцона***)— форма європейської ліричної поезії з жанровими ознаками любовної пісні. Кансона генетично пов'язана з народним хороводом, а саме з рухом його учасників (півкола, повернення, повне коло). Формується в ліриці середньовічних трубадурів***,*** розповсюджується в Провансальській поезії (Бернарт де Вентадорн, XII ст.; Бертран де Борн, ХІІ-ХІІІ ст.), в італійській (Данте Аліг’єрі, ХІІІ-ХІV ст.; Г. Гвініцеллі, Дж. Боккаччо, XIV ст.), в іспанській (Л. Гонгора, ХVІ-ХVІІ ст.), тощо. ***Сирвента*** – західноєвропейський ліро-музичний жанр з полемічною настановою. Виникла у творчості Провансальських трубадурів (XII – XIII ст.) на противагу любовній поезії, зокрема, канцоні, хоча подекуди свідомо запозичала в неї строфічну будову та мелодію. Основні тематичні напрямки сирвенти мали громадське значення: політичний, соціальний, релігійний, антиклерикальний, воєнний – вихваляння можновладця або лицаря, учасника хрестових походів, і тому незрідка набувала характеру інвективи, сатири, памфлета на ворогів та ін. Мала діалогічний характер. ***Тенсона*** (тенцона) –жанр середньовічної Провансальської лірики, диспут між трубадурами на визначену тему у формі пісенного діалогу із дотриманням ними за домовленістю правил поетичної гри (вірш, розмір, строфа). Переважними темами тенсони — куртуазне кохання (чи має в коханні Дама перевагу над чоловіком), лицарський обов'язок (що вище – служіння Дамі чи лицарський обов'язок), та поетичне мистецтво (про переваги та недоліки «темного» та «легкого» стилю).

***Рицарський (лицарський/ куртуазний) роман*** – жанр середньовічної куртуазної літератури, альтернативний народному епосу. Започаткований наприкінці XII ст. французьким трувером Кретьєном де Труа. У куртуазному романі переосмислена традиція усної творчості, передусім казки, в якій опис долі протагоніста формує сюжетну основу, важливими є фантастика, символіка, алегорія, хронотоп. Індивідуалізований персонаж у рицарському романі діє, керуючись прагненням до вдосконалення, слави, звеличення обраної Дами серця. Суперечність між військовим обов’язком і куртуазним ідеалом вільної любові зумовлює конфлікт (зображення сердечних переживань), присутність елементу психологізму. Це у свою чергу активізувало тенденцію до зображення портрета, пожвавило мовно-експресивний дискурс із багатьма монологами й діалогами, авторськими відступами, дидактичними сентенціями, постійними епітетами. Лицарські романи представлені трьома циклами: бретонським, античним та візантійським.

***Бретонський цикл лицарських романів*** – представлений творами, сюжети яких пов’язані з бретонськими (кельтськими) фольклорними джерелами. Кельтські перекази багаті не тільки мальовничою фантастикою, а й любовними мотивами, що сприяло засвоєнню їх куртуазними авторами. З величезної кількості бретонських повістей за ідейно-тематичною ознакою виділяють: 1) бретонські ле, 2) романи про Трістана та Ізольду, 3) артурівські романи, 4) романи про святий Грааль. Артурівські романи (або романи Круглого Столу) – твори, пов’язані з ім’ям легендарного героя кельтських переказів. Сказання про короля Артура зародились у глибоку давнину, коли у кельтів складались сказання про героїв племені. Саме ім’я Артура з’явилось у переказах пізніше — в епоху запеклої боротьби кельтів з англами та саксами (V—VI ст.). Він виступав у переказах як головний герой і ватажок кельтського опору. В казковій «Історії королів Британії» (бл. 1137 р.) Гальфріда Монмутського Артур показаний як могутній володар усієї Британії і значної частини Європи. Двір Артура і його прекрасної дружини Генієври зображений як зосередження лицарського світу. Кожен благородний лицар мріє бути прийнятим тут, щоб навчитися куртуазії, проявити свою ратну звитягу у подвигах і авантюрах. Крім короля і королеви, в артурівські романи перейшли й інші персонажі з їхнього оточення: племінник короля Говейн, безстрашний лицар і Дон Жуан; фанфарон і невдаха сенешаль Кей, прикрий Мордред, фея Моргана, чарівник Мерлін та ін.

***Романи про святий Грааль*** *–* група бретонських романів є спробою поєднання світського лицарського ідеалу з пануючими релігійними догмами. У трактуванні символіки Грааля та морально-етичного ідеалу, який з ним пов’язаний, чимало розходжень. Це значною мірою пояснюється тим, що в розвитку міфа про Грааль є декілька нашарувань. У поганських віруваннях та ритуалах з Граалем пов’язані відголоски культу плодороддя; в кельтському фольклорі Грааль – це талісман, здатний насичувати і підтримувати сили людей; у християнстві Грааль – чаша-дароносиця. Відправляючись на пошуки Грааля, лицарі мали виявляти надзвичайну доброчесніть, набожність та милосердність. Фактично пошуки Грааля виступали символом недосяжності ідеалу, адже жодному смертному так і не вдалося його знайти.

***Романи про Трістана та Ізольду*** *–* куртуазні романи про кохання лицаря Трістана до королеви Ізольди, які виникли на основі кельтських народних переказів. З того, що зберіглося, найбільш значними є віршовані романи французького жонглера Беруля і нормандця Тома. Виняткова популярність роману протягом кількох століть зумовлена зображенням надзвичайної глибини і відданості в коханні. Це не любов-поклоніння, яку оспівували трубадури, а могутнє земне почуття, позбавлене будь-якого платонізму. Кохання Трістана та Ізольди вступає у конфлікт з феодальними законами і звичаями. Згідно з загальноприйнятою мораллю, воно є злочинним і заслуговує покарання. Юні закохані також пройняті свідомістю священності і непорушності шлюбу. Вони розуміють, що їм не бути разом, але і не можуть пережити розлуки, їхня вічна доля – пристрасний потяг і водночас втеча один від одного, і знову всевладна любов вселяє в них відчайдушну сміливість і готовність будь-якими шляхами досягнути щастя.

***Візантійський цикл*** (так звані візантійські романи) — це досить значна група творів, у сюжетній структурі яких багато спільного з пізньогрецьким романом «злиднів». У романах цього типу майже відсутнє надприродне. На перший план висувається мінливість людської долі, в подоланні якої головну роль відіграють не лицарська мудрість і вправність, а терпіння, наполегливість, а інколи — й хитрощі. Для романів цього циклу властиві насиченість побутовими подробицями і простота викладу. Найбільш характерними для даного жанру є твори, які отримали назву «ідилічних» романів. Вони створювались за такою сюжетною схемою: ніжна прихильність з дитинства, що переросла у кохання, соціальна нерівність (або різне віросповідання), насильне розлучення закоханих, пошуки один одного, зустріч і щасливе поєднання (шлюб). Причому всі незгоди долі не змінюють героїв ні зовнішньо, ні духовно.

**Міська література** представлена численними жанрами, серед яких доцільно звернути увагу на драматичні.

***Міракль*** – жанр середньовічної релігійно-повчальної драми, близької до містери та мораліте, основою якої були оповіді про поневіряння, прочанство, віротерпимість, чуда католицького святого, пов’язані з постаттю діви Марії, яка заступається за смертних, відпускає гріхи. Сюжети мали інтертекстуальний характер, були театралізованими цитатами агіографій, апокрифів, східних переказів тощо, насичені алегоріями, монументальною образністю У міраклях канонізовані сакральні істини, ознайомлення з якими віруючих було першочерговим завданням.

***Фарс*** – невеликий за обсягом комічний жанр (восьмискладник) західноєвропейського середньовічного театру, що поширювався передусім у Франції, характеризувався поєднанням гострої комедійності із життєвою злободенністю. Фарс виник у XII ст. із жартівливої вставки у молитвах, що невдовзі розвинулась у літургійну драму, карнавальну масову виставу на майдані, перейняту сміховою культурою тогочасного міста, виконувану мандрівними акторами (гістріонами). Іншим джерелом вважається фольклор, народні дійства бурлескно-травестійного змісту. Зорієнтований на відтворення приватного життя людини, використовував індивідуалізовані образи-маски. У фарсі помітний вплив карнавальних алегорій, травестованого гротеску, буфонади та клоунади. Жанр відтворював передусім міську дійсність, виявляючи до сільської місцевості зверхнє, часто негативне, ставлення. Водночас він був позбавлений дидактизму, викривання гріховності людини, натомість надавав простір ексцентриці, каламбурам, дотепам, буфонаді, свободі форми.

***Мораліте*** – моралізаторський віршований твір пізнього середньовіччя, пізніше стосувався поширеної в Західній Європі, зокрема в Англії, Шотландії та Франції (XIV—XVI ст.), повчальної драми з алегоричними дійовими особами. Для жанру були характерні роздуми про сенс життя, нагадування про розплату за гріхи. На сцені відтворювали модель божественної світобудови, але в реальних формах. Основою фабули були схематизовані взаємини людини і довкілля зображення страстей та розмірковування про них, полеміка про християнські чесноти, про випробування душі, що символізували життя людини.

На окрему увагу заслуговують комічні жанри міської літератури: фабліо та шванки. ***Фабліо*** – лаконічна віршована оповідь комічного або рідше сатиричного змісту (восьмискладник із парним римуванням), поширена у французькій міській літературі (середина XII — початок XIV ст.). Виконавцями переважно були жонглери. В основу фабліо покладені анекдоти, розповіді про гультяїв, пройдисвітів, винахідливих дотепників та хитрунів. Зароджені у міській стихії, позначені ознаками сміхової культури зі згрубілою лексикою, інтересом до еротики, близькі до фарсу, шванку, фабліо апелювали до народної моралі. Першорядного значення надавалося гострим, несподіваним, недоладним ситуаціям, пікантним моментам, дотепному розв’язанню конфліктів Психологізм у фабліо відсутній. Сприяли формуванню новели раннього Ренесансу.

***Шванк*** – жанр німецької середньовічної літератури, переважно повчально-сатиричне оповідання анекдотичного характеру з парадоксальним пуантом, що інколи мало віршовану форму. Перші зразки шванку з’явилися у IX— X ст. Шванк набув популярності у XIII – XVI ст. Близький за мотивами до фабльо, фацеції, прозової новели доби Відродження, він обмежувався епатуванням побуту клерикалів та рицарства, часто відображав відвертий цинізм, вульгарність і гробіанство. Найпомітнішим явищем цього жанру вважається збірка веселих, дотепних, грубуватих шванків мандрівного поета Штрікера під назвою «Піп Аміс» (1230).

Як окремий період у розвитку літератури виокремлюють **Проторенесанс** (***Передвідродження***) – етап в історії італійської культури, що багато в чому підготував ґрунт для мистецтва Відродження; термін «Проторенесанс» був вперше вжитий швейцарським істориком Я. Буркхардтом*.* Розквіт Проторенесансу відноситься до ХІІІ — початку XIV ст.; його становлення було пов'язано з підйомом вільних італійських міст (особливо тосканських), де бурхливо розвивалися ремесло і торгівля, були проведені ряд антифеодальних реформ. Для мистецтва Проторенесансу стають характерними тенденція до плотсько-наочного віддзеркалення реальності, світський початок і гострий інтерес до античної спадщини.

**Ренесанс або Відродження** – перехідний період в історії світової культури та мистецтва. У Європі Відродження, підготовлене передренесансною добою (творчість трубадурів, Данте Аліг’єрі та ін.), датується другою **половиною XIV – кінцем XVI ст. (початком XVIІ ст.)**

У розвитку Відродження виокремилися **два напрямки**: південний (італійське, французьке, іспанське, іллірійське) та північний (англійське, голландське, данське, німецьке, скандинавське тощо). Відродження супроводжувалося науковими та географічними відкриттями, зокрема, М. Коперника, Дж. Бруно, Г. Галілея, X. Колумба, А. Веспуччі, В. да Гами, Ф. Магеллана, що змінили уявлення про світ.

Вперше термін «Відродження» ужив історик мистецтва Дж. Вазарі для характеристики новаторських віянь у малярстві.

**Основні ознаки Ренесансу**: цінність земного існування, принципи індивідуалізму, логоцентричне світосприйняття та центральне місце людини в ньому. Митець — центральна постать епохи Відродження — намагався вичерпно розкрити різні аспекти творчого потенціалу, обстоював право змінювати, вдосконалювати довкілля за законами естетики, зокрема за критеріями досконалості. Культурних діячів Ренесансу називають гуманістами. В центрі уваги гуманістів було поняття людськості (humanitas). Гуманісти по-новому трактують феномен людини – як образ Божий, і тому зіставляють Божественну благодать із людським і людяним, незважаючи на визнання ними гріховності людини.

Ключовою концепцією Ренесансу є ***антропоцентризм***, згідно з якою людина є центром і метою всього, що відбувається у світі; напрям філософських та богословських учень, що стверджують винятковість людини як найвищої цінності. Світ створений «заради тих цілей, що їх висуває людина» (Х. Вольф). Гуманісти робили наголос на природі людини, а не на її зв’язку з Богом. Посилаючись на досягнення науки, вони прославляли експансіонізм «царя природи». Культ Бога почав ототожнюватися з культом людини. Зокрема М. Кузанський писав про людину як «людського Бога», про те, що вона є мікрокосмосом, або «людським світом». На думку М. Монтеня, справжня велич людини не в тому, щоб самовпевнено порівнювати себе з Богом, а в усвідомленні себе невід’ємною частиною природи. **Серед основних представників** епохи Відродження: Ф. Петрарка, Т. Мор, В. Шекспір, Ф. Рабле, М.де Сервантес та ін.

У добу Ренесансу виникають та розвиваються специфічні художні **феномени, жанри**.

***Народні книги*** *–* сукупність епічної продукції у формі книг, написаної живою розмовною мовою, почасти анонімного характеру, різної за жанрами і змістом, поява якої була зумовлена виникненням книгодрукування і можливостями її швидкого розповсюдження серед найширших верств населення. До народних книг, як правило, зараховують твори церковної і світської прози з динамічними, нерідко авантюрними, хоча з естетичного боку невибагливими сюжетами, різні види популярно-«прикладної» літератури (знахарські рецепти, сонники, народні календарі, астрологічні прогнози й гороскопи, збірки загадок, дорожні книжки і т.п.), які мають переважно розважальний або повчальний характер. Великий розголос, особливо в Німеччині, мали казково-легендарні книги «Фортунат», «Агасфер», а також книги, шо виросли на національних переказах і легендах – наприклад, «Роговий Зіґфрід» (розробка сюжету, шо лежить в основі національного епосу «Пісня про Нібелунгів»), «Барбаросса» (зібрання історичних свідчень і легенд про германського короля Фрідріха Барбароссу), «Фауст» (об’єднання ходячих історій про магів зі стародавніми мотивами легенд про чорнокнижника Ганса Фауста). Швидко поширювались серед народу і зібрання шванків та анекдотів, шо відображали світогляд бюргерства й відзначалися сатиричним спрямуванням. Найбільшою популярністю користувалась збірники анекдотів про Тіля Ойленшпігеля, перше видання якої з’явилося в Страсбурзі 1515 р. При всіх відмінностях в ідейному змісті та стилі народних книг, більшості з них властиві риси, шо дають підстави ототожнювати їх з масовою літературою: навмисні контрасти у змалюванні характерів, підкреслене протиставлення світлих і темних сторін, злих і добрих персонажів, суцільні однотонні барви без переходів і відтінків, гіперболічне нагромадження тільки доброчесних або ж тільки лиходійних якостей, в залежності від позитивної чи негативної категорії зображуваної особи, урочистий пишномовний тон при змалюванні парадного боку життя, особливо середовища аристократів, «галантність» вчинків яких і сентиментальність мови нерідко доходили до гротесковості і т.п.

***Пасторальний роман*** – різновид буколіки, який оповідає про безтурботне просте сільське життя на лоні лагідної природи схильних до витончених переживань ніжних пастухів та привабливих пастушок. Домінують у пасторальному романі умовність, антицивілізаційний пафос, ностальгія за втраченим золотим віком, вільним від соціальної нерівності, за чуттєвим світом людини, її простим існуванням. У пасторальному романі поєднуються елементи прозової та віршованої оповіді.

***Пікареска*** або ***пікарескний роман*** – великий за обсягом епічний твір, головним героєм якого є спритний шукач пригод, авантюрист, аморальний волоцюга, слуга-пікаро, який часто міняє своїх господарів, кепкує з них, використовує просторічну, пейоративну лексику, тому комізм твору видається грубим. Близький до крутійського та авантюрного роману. Назва жанру походить від анонімної повісті «Ласарільо з Тормеса, його поневіряння і пригоди», популярної в Іспанії у XVI ст. Згодом твір поширився в інших країнах Європи, зумовивши низку наслідувань. ***Пікаро*** – крутій, шахрай, головний герой іспанського крутійського роману. Часто пікаро є сиротою або вигнаним з дому, тому він змушений сам заробляти собі на життя. Після довгих поневірянь він завойовує своє місце в соціальній ієрархії і домагається певних матеріальних благ. Характерно, що пікаро – це людина безпринципна, пристосовується до обставин, при всій своїй підприємливості морально пасивна. Відомими прикладами пікаро є Ласарільо з Тормеса, Дон Паблос, Швейк, Фігаро та ін.

***Сонет*** – ліричний твір твердої строфічної форми, який складається з чотирнадцяти рядків п’ятистопного або шестистопного ямба. Розвинувся сонет як тверда строфічна форма у 20-ті роки XIII ст. в Італії із сицилійського народнопісенного страмбото, структура однострофної канцони вплинула на становлення його ритмічної будови. Сонет застосовували представники Тосканської школи «нового солодкого стилю» (dolce stil nuovo), зокрема Данте Аліг’єрі, який увів цю строфічну форму до збірки «Vita nova», та Ф. Петрарка — автор понад 300 сонетів, присвячених переважно Лаурі. Вони розмежували його на два катрени і два терцети, надали йому класичної форми, що утвердилась у європейській і світовій літературах.

***Утопія*** – зображення ідеального суспільного ладу у країні, яка нібито вже існувала або досі існує, або проекту соціальних перетворень, що ведуть до втілення даного ідеального ладу в життя. Термін «утопія» походить від скороченої назви книги Т. Мора (1516).

**Питання для самоперевірки**

1. Героїчний епос пізнього середньовіччя: історія становлення, основні теми і сюжети, репрезентативні зразки.
2. Загальна характеристика літератури Середньовіччя у Західній Європі: фактори становлення та розвитку, періодизація, основні естетичні принципи, концепція світу та людини, різновиди літератури.
3. Творчість трубадурів і труверів та її вплив на розвиток західноєвропейської лірики.
4. Особливості розвитку західноєвропейської літератури доби Відродження: періодизація, географічні межі, основні характеристики поетики, найвизначніші літературні персоналії та їхні твори.
5. Гуманізм як провідна ідеологія Ренесансу та його вплив на розвиток літератур країн Західної Європи.
6. Література Відродження в Італії: періодизація, соціокультурні обставини розвитку, національні особливості, провідні автори та художні зразки.
7. Література Відродження в Англії : періодизація, соціокультурні обставини розвитку, національні особливості, провідні автори та художні зразки.
8. Література Відродження в Іспанії: періодизація, соціокультурні обставини розвитку, національні особливості, провідні автори та художні зразки.
9. Література Відродження в Німеччині: періодизація, соціокультурні обставини розвитку, національні особливості, провідні автори та художні зразки.
10. Література Відродження у Франції: періодизація, соціокультурні обставини розвитку, національні особливості, провідні автори та художні зразки.

**Використана література:**

1. Большой энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова Москва: Советская энциклопедия, 1993. 1632 с.
2. Мещеряков В. П., Козлов А. С., Кубарева Н. П., Сербул М. Н. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академического бакалавриата / под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд., пер. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2018. 422 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
5. Література західноєвропейського середньовіччя / за заг. ред. Н. О. Висоцької. 2-ге вид. «Історія зарубіжної літератури». Вінниця : Нова книга, 2005. 464 с.
6. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
7. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.
8. Ніколова О. О. Василина К. М. Теорія літератури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.. Запоріжжя : Запоріз. нац. ун-т, 2012. 229 с.
9. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. Москва: Мысль, 2010. Т. IV. 736 с.
10. Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: Світ, 1993. 312 с.
11. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон,1890-1907. URL: <https://runivers.ru/lib/book3182/>. (дата звернення: 27.04.2019).

**ТЕМА 3. ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ХVІІ, ХVІІІ ТА І ПОЛОВИНИ ХІХ СТ: ОСНОВНІ НАПРЯМКИ, ГУРТКИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ**

*Напрями зарубіжної літератури ХVІІ ст.: бароко та класицизм (естетика, жанрова система, національні різновиди, основні представники). Феномен Просвітництва. Основні літературні напрями ХVІІІ ст.: сентименталізм, рококо, преромантизм тощо (концепція світу та людини, жанрова специфіка, головні художні відкриття, представники). Значення романтизму для розвитку європейської та американської культури, його філософське підґрунття, гуртки, найбільш значущі надбання.*

Відповідний період представлений кількома літературними напрямками, серед яких – бароко, класицизм, сентименталізм, преромантизм, рококо, романтизм тощо*.*

**Бароко**(з португальської – «перлина неправильної форми») – [літературний](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) і [загальномистецький](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE) напрям, що зародився в [Італії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F) та [Іспанії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%8F) в **середині**[**XVI століття**](https://uk.wikipedia.org/wiki/XVI_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F)**, поширився на інші європейські країни, де існував упродовж XVI-**[**XVIII**](https://uk.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F) століть.

Термін «бароко» дає можливість об'єднати в середині цього літературного напряму чимало **течій і шкіл**, які існували здебільшого в XVII столітті й відзначалися типологічно спорідненими рисами. Серед них італійський маринізм (школа поета Дж. Маріно), іспанський ґонґоризм (школа, пов'язана з іменем поета Л. де Ґонгори-і-Арґоте), французька [преціозна література](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0_%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) (салон маркізи де Рамбульє), англійська «метафізична школа» ([Дж. Донн](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD_%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%BD) та інші), німецька «друга сілезька школа» (X. Г. Гофман-Свальдау).

До літератури європейського бароко, окрім вищезгаданих засновників і лідерів шкіл, **належать** [Педро Кальдерон де ла Барка](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%BE_%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD_%D0%B4%D0%B5_%D0%BB%D0%B0_%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0), Тірсо де Моліна, Франсіско [Кеведо](https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%BE&action=edit&redlink=1) (Іспанія); Торквадо Тассо (Італія); Шарль Сорель, Жорж Скюдері, Поль Скаррон (Франція); Дж. Мільтон ([Англія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D1%96%D1%8F)); Андреас Ґріфіус, Ганс Якоб Ґріммельсгаузен ([Німеччина](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%BC%D0%B5%D1%87%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%B0)).

Основні **риси бароко**: уявлення про мінливість та непередбачуваність життя, ідея світу як сну/ілюзорності буття, використання концептуальних метафор та символів, що відображують такі погляди, мотиви театру, гри, перевдягання, удавання, невпізнання, динамічність та гротескність образів, ускладненість композиції та стилю (використання оригінальних тропів, фігур) тощо.

Провідними **жанрами** літератури бароко є барочна драма (П. Кальдерон «Життя – це сон»), барочна поема («Втрачений рай» Дж. Мільтона), барочний роман («Сімпліціо Сімпліцисімус» Г. Я. Ґріммельсгаузена).

**Класицизм** (з латинської – «зразковий») – напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше з'явився в Італії XVI ст. (пізньоренесансний класицизм), найбільшого розквіту досяг у Франції XVII ст. (власне класицизм), завершив своє існування у XVIIІ ст. (просвітницький класицизм – Вольтер, веймарський класицизм – Й. В. Ґьоте, Ф. Шіллер).

Соціальною передумовою для розвитку французького класицизму стає абсолютизм – різновид монархічної форми правління, абсолютна монархія, для якої характерна зосередженість усієї влади в руках монарха. Його філософська база – раціоналізм (з латинської – «розумний»): філософський напрям, що визнає розум основою пізнання. Ідеї раціоналізму представлені у працях Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Лейбніца.

Теоретичним **підґрунтям** була антична теорія поетики і, в першу чергу, «Поетика» Аріcтотеля. У виробленні своїх загальнотеоретичних програм, особливо в галузі жанру і стилю, класицизм спирався і на філософію раціоналізму. Першою важливою спробою формування принципів класицизму була «Поетика» Ж. Шаплена (1638 р.), але найпослідовнішим, найґрунтовнішим був теоретичний трактат Н. Буало «Мистецтво поетичне» (1674 р.).

Основні **риси класицизму**: раціоналізм (прагнення будувати художні твори на засадах розуму, ігнорування особистих почуттів), наслідування зразків античного мистецтва, нормативність, встановлення «вічних та непорушних» правил і законів (для драматургії – це закон «трьох єдностей»). Правило «трьох єдностей»–«золоте правило» драматургії класицизму, відповідно якого у творі має бути лише одна сюжетна лінія («єдність дії»), усі події відбуваються в одному місці («єдність місця») протягом доби («єдність часу»).

Також для класицизму характерні зображення конфліктів між почуттям та обов’язком (герой, який керується державними інтересами, жертвує особистим), різкий поділ дійових осіб на позитивних та негативних, їхня типовість та статичність, аристократизм, орієнтування на вимоги, смаки вищої суспільної верстви, дидактичність, громадянський пафос, встановлення принципів «жанрової ієрархії».

«Ієрархія жанрів» – розподіл жанрів на «високі» та «низькі». Перші зображують видатних осіб, аристократів, події державного масштабу, мають героїчний, трагічний зміст, написані «високим» стилем (трагедія, ода, поема). Другі звертаються до подій приватного життя, показують комічні ситуації та персонажів (міщан, простолюдинів), написані «низьким стилем» (комедія, сатира, байка).

Яскравими **представниками** класицизму у французькій літературі вважають П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж.-Б. Мольєра, Ж. Лафонтена.

Особливе місце у жанровій системі класицизму посідає «висока комедія» Ж.-Б. Мольєра – твори французького драматурга («Скупий», «Тартюф», «Мізантроп», «Дон Жуан»), у яких він змішав «високе» та «низьке», надавши класицистичній комедії ознак трагедії (вони не просто «розважають», а змушують замислитися, оскільки мають серйозний, філософський зміст, серед дійових осіб тут з’являються аристократи, здійснено розподіл на 5 актів, більшість мають віршовану форму).

В межах Просвітництва розвиваються просвітницький класицизм, сентименталізм, рококо.

**Просвітництво** – ідейно-філософський рух у країнах Європи ХVІІІ ст. Походить від слова «світло», яке асоціюється з розумом.

Саме культ розуму та освітиє визначальними рисами Просвітництва: його представники на цих засадах намагалися змінити суспільство на краще (вірять в ідею соціального прогресу), активно критикуючи церкву, неуцтво, забобони та проголошуючи принципи «природного права», «природної моралі» (чистоту, рівність, свободу людей «від природи»).

Просвітники **–** видатні вчені, філософи, письменники цієї доби (Вольтер, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Л. Монтеск’є, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Й. В. Ґьоте та ін.). Цей рух є внутрішньо неоднорідним та сповненим протиріч (наприклад, Вольтер є деїстом, вірить у Бога-творця, активно виступає за збереження приватної власності та станової нерівності, Д. Дідро стоїть на позиціях атеїзму, Ж.-Ж. Руссо дотримується релігійних поглядів, нещадно критикує соціальну нерівність, вбачає у приватній власності велике зло). Просвітницькі переконання стають ідеологічним підґрунтям Французької революції.

В добу Просвітництва розвиваються різні літературні напрями: просвітницький класицизм, просвітницький реалізм, сентименталізм, рококо.

**Сентименталізм** (з англійської – чуттєвий) – напрям у літературі та мистецтві, який виникає на набуває поширення у країнах західної Європи у **ХVІІІ ст.**

Назва пов’язана із заголовком роману Л. Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії». Філософська основа сентименталізму – **суб'єктивний ідеалізм** Дж. Берклі і Д. Юма. Так, зокрема, Девід Юм у своїй роботі «Дослідження про природу моралі» проголошує вродженими якостями людини доброту, доброзичливість, людяність, а почуття й емоції – першоосновою людської діяльності, зокрема естетичної. Звідси – уявлення про культ «чуттєвості» у літературі сентименталізму.

**Риси сентименталізму**: категорія «піднесеного» зміняється категорією «зворушливого», а громадянська проблематика – увагою до приватного життя простої людини, культ природи, яка протистоїть цивілізації (відчуття гармонії з природою, психологічний пейзаж), психологізм, увага до теми нещасливого/нерівного кохання, прагнення розчулити читача.

Твори сентименталістів позначені психологізмом (глибоким і детальнимзмалювання внутрішнього життя особистості: думок, бажань, переживань, що складає суттєву рису естетичного світу твору).

Провідними **жанрами** стають епістолярний роман (у формі листів, щоденникових записів – «Юлія, або Нова Елоїза» ж.-Ж. Руссо, «Страждання юного Вертера» Й. В. Ґьоте), «чуттєва подорож» (Л. Стерн), «цвинтарна лірика», елегії (Е. Юнг, Т. Грей), автопсихологічна проза – мемуари («Сповідь» Ж.-Ж. Руссо). Представниками сентименталізму є Л. Стерн, Ж.-Ж. Руссо, ранні Й. В. Ґьоте та Ф. Шіллер та ін.

Особливим **різновидом сентименталізму** є рух «Буря та натиск» (штюрмерство) у Німеччині кінця ХVІІІ ст. Своєю назвою завдячує драмі Ф. М. Клінгера («Sturm und Drang»). Об’єднує молодих авторів, що, розвиваючи ідеї сентименталізму, повстають проти диктату розуму і «здорового глузду», обмежень класицизму, прагматичної безпристрасності, у якій вони бачать прояв міщанської обмеженості й егоїзму.

У своїх творах вони зображують сильних яскравих особистостей, що кидають виклик «цивілізованому» суспільству з його «нормами», виступають за просту, неспотворену людську природу та орієнтуються на надбання німецького фольклору. Теоретиком руху є Й. Г. Гердер, серед яскравих представників – Я. М. Р. Ленц, Ф. М. Клінгер, Г. Л. Вагнер, юні Й. В. Ґьоте та Ф. Шіллер.

**Рококо** (слово штучно утворено поаналогії з «бароко») **–** напрям у літературі та мистецтві, який виникає на набуває поширення у країнах західної Європи у ХVІІІ ст.Джерела рококо традиційно вбачають у кризі інтересу до «великої історії», ослабленні героїчного пафосу, зростанні інтересу до приватного життя людини, інтимної сфери.

На окрему увагу заслуговує **преромантизм** – своєрідний перехідний етап в європейській літературі другої половини ХVІІІ ст. від сентименталізму до романтизму, а в ширшому історичному контексті – від ідеології Просвітництва до романтичного світовідчуття.

**Риси преромантизму**: містицизм, зображення сильних, руйнівних пристрастей (навіть злочинних) пристрастей, особлива концепція жахливого, яке розглядається як величне та прекрасне, здатне дарувати естетичну насолоду (Е. Берк), цікавість до доби Середньовіччя. Жанри преромантизму: готичний роман, «слізна комедія», мелодрама, медитативно-філософська, релігійна лірика. Представники: Г. Волпол, К. Рів, А. Радкліфф та ін.

Готичний роман(«роман жахів», «чорний роман») – жанр, що виникає у літературіанглійськогопреромантизму. Засновник Г. Волпол («Палац Отранто»). В класичному готичному романі події відбуваються за часів Середньовіччя, у похмурому, сповненому таємниць готичному палаці, де людина зустрічається з потойбічними силами (привидами, духами тощо). Зображує сильні пристрасті, страшні злочини, створює атмосферу жаху. Серед зразків готичного роману «Ватек: Арабська казка» У. Бекфорда «Удольфські таємниці», «Італієць» А. Радкліфф, «Чернець» М. Г. Л'ьюїса тощо. Традиції цього жанрового різновиду мали сильний вплив на розвиток літератури в Європі, Америці.

**Романтизм –** один з найвизначніших напрямів у європейській та американській **літературі кінця XVIII – першої половини XIX ст.**

Головною соціальною передумовою романтизму є події Французької революції та розчарування в її ідеалах (пов’язаних з ідеями Просвітництва, культом розуму). **Філософське підґрунтя – німецький ідеалізм**.

Ідеалізм – протилежний матеріалізму напрям філософії, головним принципом якого є визнання існування вищого, духовного світу. Традиційно «засновником» ідеалізму вважають Платона (концепція «світу ідей» та «світу тіней»). Представниками німецького ідеалізму є І. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Й. Фіхте, Ф. В. Шеллінг та ін.

Визначальними **рисами романтизму** є: заперечення раціоналізму доби Просвітництва, апологія особистості, неприйняття буденності і звеличення «життя духу», зображення «незвичайних характерів у незвичайних обставинах», трагічний пафос, зумовлений прагненням особистості до недосяжного ідеалу, культ почуттів, захоплення фольклором, цікавість до історії, фантастики, екзотичних картин природи, активне використання таких засобів художньої образності як гротеск, символ, алегорія, ускладненість композиція (настанова на фрагментарність, незавершеність твору).

Специфічні явища романтизму – романтична іронія та романтичний двоєсвіт.

Теорія романтичної іронії розроблена Ф. Шлегелем. Вона підкреслює відносність, майже ілюзорність будь-яких обмежених проявів життя – побутова зашкарублість, станова обмеженість тощо. Життя не знає для своїх вільних сил яких-небудь перешкод, висміюючи всіх, хто намагається надати йому постійних камерних форм. Однак, романтична іронія поступово дещо змінюється: якщо спочатку це іронія вільної стихії, то пізніше – сарказм необхідності (автор та його герої змушені підкоритися сірості життя).

Романтичний двоєсвіт–ключове поняття романтичної концепції мистецтва. Будь яка реальна даність є недосконалою і неправдивою. Художник, який є вимушеним в ній існувати, не повинен сприймати життєву метушню серйозно. Його покликанням є світ інший, ідеальний. Гегель охарактеризував явище двоєсвіту так: «З одного боку, царство духовне, яке є завершеним у собі самому… З іншого, перед нами царство зовнішнього, яке не підтримує міцних зв’язків із духом». Практично кожен художник-романтик існував у своїй творчості в умовах двоєсвіту.

Одним з концептуальних символів романтизму стає блакитна квітка – містичний образ з роману «Генріх фон Офтердінген» Новаліса, квітка з людським обличчям, яку шукає головний герой; наділена небесною блакиттю, вона цвіте далеко під землею. Вважається, що вона символізує прагнення до недосяжного ідеалу.

Завдяки романтизму виникає жанр історичного роману, формується уявлення про історизм (художнє відтворення конкретно-історичного змісту тієї чи іншої епохи, а також її неповторного вигляду та колориту).

Особлива роль відводиться ліричному герою (друге ліричне «Я» поета; літературознавче поняття, яким позначається коло ліричних творів певного автора, форма втілення його думок, переживань). Цим пояснюється актуальність жанру сповіді (твору, в якому оповідь ведеться від першої особи), причому розповідач (сам автор або його герой) дозволяє читачеві проникати у найпотаємніші глибини власного духовного життя, прагнучі зрозуміти істину про себе, своє покоління.

Також набуває поширення романтична драма **(**жанр, який виник на межі ХVІІІ-ХІХ ст. у добу романтизму на противагу класицистичній трагедії та комедії). Основними представниками р.д. були Дж. Г. Байрон, П.Б. Шеллі, В. Гюго, А. де Віньї, А. де Мюссе. Р.д. звернулася да здобутків шекспірівського театру та іспанської драматургії Лопе де Веги та П. Кадьдерона. Романтична драма заперечила закон єдності місця й часу, запровадила вільну побудову сюжету з окремих, досить самостійних епізодів, відкриту композицію.

Знаковими явищами романтизму стають його **гуртки.**

**Ієнські романтики** – гурток письменників, пов`язаних з м. Ієна; перше покоління німецьких романтиків (бл. 1798–1804). Інтелектуальним центром гуртка був Ієнський університет, де викладали засновники філософського підґрунтя романтизму – Й. Фіхте, Ф. В. Шеллінг, Ф. Шлегель. До гуртка входили Л. Тік, В. Вакенродер, Новаліс, брати А. В. та Ф. Шлегелі. Ієнські романтики розробили низку фундаментальних ідей романтизму: вчення про іронію, магічний ідеалізм, універсальну поезію, єдність етичного та релігійного начал. Вважається, що вони створили теорію романтизму.

**Гейдельберзькі романтики** – гурток письменників, пов`язаний з містом Гейдельберг; так зване друге (після ієнських романтиків) покоління в німецькому романтизмі. Гурток в Гейдельберзі існував у 1805-1809 р. До кола входили К. Брентано, А. фон Арнім, брати Я. та В. Грімм. Основні досягнення: зібрання фольклорних текстів, закладення основ німецької фольклористики та медієвістики.

В англійському романтизмі має місце такий феномен як **«озерна школа».** Лейкісти – представники «озерної школи» («The lake school of poets»). Це ідейна співдружність англійських поетів В. Вордсворта, С.Т. Колріджа та Р.Сауті, які мешкали на території північно-західної Великобританії, де було багато озер. Школа сформувалась в кінці XVIII – поч. XIX ст. і була вираженням романтичного протесту проти просвітницького раціоналізму. Основний жанр лейкістів – балада (жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом)**.**

**Представники романтизму**: А. В. та Ф. Шлегелі, Л. Тік, Новаліс, К. Брентано, А фон Арнім, Е.Т.А. Гофман, Г. Гайне, У. Вордсворт, С.Т. Колріж. Р. Сауті, Дж. Байрон, П. Б. Шеллі, В. Скотт, Ф. Р. де Шатобріан, В. Гюго, Жорж Санд. А.де Мюссе, В. Ірвінг, Дж. Ф. Купер, Е. А. По та ін. Провідними жанрами у літературі романтизму стають ліро-епічна поема, літературні балада та казка, новела, соціально-психологічний та історичний романи, лірична драма тощо.

В системі жанрово-стильових рішень романтизму втілення набуває також **байронізм** – особливий понаднаціональний тип художнього світовідчуття. В межах романтичної художньої системи байронізм є своєрідним типом мистецького бунту, який закономірно виникає у Європі на поч. XIX ст. і отримує назву від прізвища Байрона, що його літературна і життєва позиція, чільні риси творчості були яскравим виразом основних ознак байронізму, а саме: туги, індивідуалізму, титанізму, пошуку яскравих, сильних особистостей в історії та літературі, бунтарства, життєвого епатажу, захисту свободи народів і кожної особистості окремо, світової скорботи та ін. Світова скорбота – песимістичне світовідчуття; розчарування у світі та його цінностях, що призводить до меланхолії та відчаю. Поняття С.с. введене Жан Полем для опису песимізму Байрона, згодом було осмислене як ключова тема літератури кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст.

**Питання для самоперевірки**

1. Жанри літератури бароко.
2. Загальна характеристика естетики і поетики класицизму.
3. Загальна характеристика літератури європейського Просвітництва: філософська база, естетичні принципи, основні представники.
4. Ґенезис романтизму: соціально-історичні, філософські, естетичні передумови.
5. Лірика Дж. Г. Байрона. Провідні теми і мотиви. Поняття «байронічного героя» і «байронізму».
6. Значення художньої і теоретико-літературної спадщини поетів-лейкістів в історії англійського романтизму.
7. Сентименталізм як художній напрям європейської літератури ХVIII ст.

8. Філософська, теоретико-літературна і художня практика романтиків Єнської школи.

9. Гейдельберзький гурток романтиків: представники, ідеї, жанри художньої творчості.

10. Штюрмерство як ідейний і мистецький рух в німецькій літературі ХVIII ст.

**Використана література:**

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.1. 608 с.
4. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.
5. Ніколова О. О.,Василина К.М. Теорія літератури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Запоріжжя : ЗНУ, 2012. 229 с.
6. Кравченко Я. П., Ніколова О. О. Історія зарубіжної літератури : методичні рекомендації. Запоріжжя : ЗНУ, 2016. 50 с. **ТЕМА 4. ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ІІ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ. ТА КЛЮЧОВІ КАТЕГОРІЇ РЕАЛІЗМУ**

*Поняття про особливості розвитку європейської літератури доби реалізму. Особливості висвітлення характерів і дійсності в реалістичній літературі. Поняття про принципи естетики реалізму: об’єктивізм, аналітизм, детермінізм, еволюція, типізація. Жанри літератури реалізму, новаторські тенденції в поетиці творів.*

Провідним літературним напрямом доби є класичний реалізм. **Реалізм** (лат. realis – речовий, дійсний) – один із ідейно-художніх напрямів у літературі і мистецтві XIX ст. Починаючи з 1830-х, набуває розвитку у Франції, згодом в інших європейських літературах.

На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, основоположною для **Р.** стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості. Замість інтуїтивно-чуттєвого світосприйняття на перше місце у літературі висувається пізнавально-аналітичне начало, а типізація дійсності утверджується як універсальний спосіб художнього узагальнення.

Література стає засобом пізнання людиною себе і навколишнього світу, набуває аксіологічного (ідеологічного) звучання. Принцип вірності реальній дійсності усвідомлюється як критерій художності, як сама художність.

Визначальними для **Р**. були прагнення до об'єктивності і безпосередньої достовірності відображення, послідовне дотримання міметичних принципів (художнє відтворення життя «у формах самого життя»), переорієнтація з минулого на сучасність, конкретно-історичний підхід до явищ дійсності і розуміння історії як поступального розвитку (прогресу), правдивість у зображенні деталей, віра в гуманістичні ідеали, конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди, превалювання прозових жанрів у літературі (роман, повість) та ін.

На формування реалістичного світогляду вплинула філософія позитивізму. ***Позитивізм*** (від фр. positivisme – наявний) – філософський напрям, який вважає істиною лише наукові результати. Вперше ця концепція була сформована Огюстом Контом у 30-х роках XIX ст. У своїй основній праці «Курс позитивної філософії» (1842) Конт запропонував концепцію, за якою істинне знання про світ є результатом конкретних наук, очищених від гуманітарних інтерпретацій, які, на його думку, є безпідставними і неістиними. Передумовою виникнення позитивізму був стрімкий розвиток науки: математики, фізики, хімії, біології. Теоретичним джерелом позитивізму виступало Просвітництво з його вірою у всемогутність розуму. Програма позитивізму зводилася до таких засад: пізнання необхідно звільнити від усякої філософської інтерпретації; вся традиційна філософія повинна бути скасована і змінена спеціальними науками (кожна наука сама собі філософія); у філософії необхідно прокласти третій шлях, який подолав би суперечність між матеріалізмом та ідеалізмом; вивчення людського суспільства теж можна і потрібно проводити науковими методами.

До маніфестів **реалізму** належать: роботи **Стендаля** «Расін і Шекспір» та «Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська», статті **Шанфлері** і **Дюранті** у журналі «Реалізм», передмова **О.де Бальзака** до «Людської комедії».

Провідними ознаками реалістичної естетики є: ***об`єктивізм* –** настанова на визнання істинного знання незалежним від знань, уявлень і вірувань окремого суб’єкта пізнання. Роман **Стендаля** «Червоне і чорне» вважається першим у європейській літературі твором, де реалізується тенденція до *об'єктивного* бачення світу. Письменник – подорожній, що іде дорогою із дзеркалом, прив'язаним до спини. Він не керує відображеними картинами. І якщо дзеркало відтворює щось непривабливе, то хіба винуватий в цьому письменник? Запитати потрібно в того, хто відповідає за стан доріг. Так Стендаль змалював процес художньої *об’єктивізації*. ***Психологічний аналітизм*** – прийом зображення складних внутрішніх процесів, що відбуваються у людській психології. *Аналітичне начало* – одне з провідних в естетиці реалізму, на відміну від *емоційного*, особистісного, на яке орієнтувалися романтики. Так, перш ніж описати почуття кохання в художніх творах, **Стендаль** вивчає його як учений і пише трактат *«Про кохання»* (1822), в якому виокремлює різновиди цього почуття і простежує етапи його зародження. Аналітизм **Г.Флобера** став навіть предметом жартів: художник Ж. Лемо зобразив письменника, який роздивляється в лупу серце своєї ге­роїні Еми Боварі, наколоте на вістрі ножа. Відомо, що сам Г.Флобер називав роман «Мадам Боварі» «анатомічним», а сучасники порівнювали перо його автора зі скальпелем.

Разом з психологічним аналітизмом утверджується ***аналітизм соціальний*** – характерний для реалістичної літератури погляд на суспільство як на об’єкт *наукового* дослідження. Розглядається як провідна ознака художнього мислення письменника-реаліста. Характери персонажів, образи матеріального світу створюються на основі аналізу, співставлення і осмислення реальних історичних фактів, документів, свідчень. ***Правдоподібність*** –одна із провідних рис естетики реалізму, що виявляється у зоб­раженні характерів, обставин, найменших подробиць життя. Романи Ч. Діккенса настільки вразили Л. Толстого, що він назвав їх автора генієм: «У нього ожива­ють навіть неживі речі». Те саме можна сказати про самого творця «Війни і миру» та багатьох інших письменників. Силою своєї уяви реалісти XIX ст. ство­рювали новий художній світ, а читачеві він часто здавався не менш реальним, аніж справжній. Епіграф «Правда, гірка правда» і підзаголовок «Хроніка XIX сто­ліття» до роману Стендаля «Червоне і чорне» свідчать про намагання автора наблизитися до реального життя. Але правдивість не можна вважати найважливішою рисою реалізму, бо з цього, як зазначає Д. В. Затонський, «випливає, що всі інші мистецькі форми не є правдивими чи принаймні є такими недостатньо», з чим сьогодні не можна погодитися. На думку вченого, «правдивість» – позаестетичний критерій.

До провідних ознак реалістичної естеики належить також ***саморозвиток характеру, саморух дії***.*Об’єктивована манера оповіді* у творах багатьох реалістів справляє вражен­ня саморозвитку подій і характерів, невтручання автора в їхній хід. «Автор пови­нен бути невидимим у своєму творі, як Бог у Всесвіті», – писав Г.Флобер. Майстерність письменника виявляється у вмінні примусити героя здійснювати вчинки відповідно до логіки розвитку його характеру. Це важлива закономірність **реалістичної** поетики. Дійсний світ перебуває у «саморусі». І письменник-реаліст вводить феномен «саморуху» в свої твори. Він обирає час, середовище, персонажів з їхніми долями і дає усьому поштовх – іншими словами, відміряє ту частку випадкового, яка іменується сюжетом. І дія розвивається в згоді з власною, а не встановленою логікою – логікою конфліктів, пристрастей, характерів. Останні і самі перебувають у стані «саморозвитку», тобто здійснюють вчинки, мислять і змінюються під впливом усієї сукупності зовнішніх і внутрішніх факторів, що на них впливають.

Один з основних принципів зображення дійсності в літературі реалізму – ***принцип всеохопності (універсальності)*.** Полягає у прагненні до тотального охоплення та **упорядкування** явищ за допомогою **класифікації**, систематики, таксономії. Реалістичні романи прагнуть обійняти неосяжне, тяжіють до широкої **панорамності**, навіть всеосяжності. У циклі романів «Людська комедія» О. де Бальзак планує описати дійсність «… так, що жодна життєва ситуація, жодна фізіономія, жоден чоловічий або жіночий характер, жоден устрій життя, жодна професія, жоден із шарів суспільства, жодна французька провінція, нічого з того, що відноситься до дитинства, старості або зрілого віку, до політики, правосуддя, війни, не буде забуто. Коли все це буде здійснено, історія людського серця, простежена крок за кроком, історія суспільства всебічно описана. Отут не знайдуть собі місця вигадані факти, я буду описувати лише те, що відбувається всюди». Із педантизмом вченого він здійснює свій задум, послідовно зображуючи ​​паризьке життя, провінційне, сільське, військове, політичне та ін.

До визначальних також належать: принцип ***детермінізму*** *(лат. determinare* – *обмежити, визначити)* – взаємоприналежності, взаємозумовленості людини і середовища. В науці він інтенсивно розробляється біологією. Що є особистість, як не функція нескінченного числа обставин, котрі перетнулися в певній точці простору і часу? Чи існує вона взагалі поза павутинням причин і наслідків, зумовленості походженням і оточенням? Походить від вчення про всезагальну причинну зумовленість, закономірний зв'язок усіх явищ у природі, суспільстві і мисленні. **Д.** конкре­тизується в традиційному літературознавстві при обговоренні проблем «обставини і характери», «мотивація вчинків персонажа», «впливи і взаємовпливи в літературі». ***Принцип еволюції*** полягає у визнанні і розумінні безперестанної зміни, розвитку життя. Запозичений з біології, він був адаптований до соціальної науки, де і без того зберігала сильні позиції ідея прогресу, невитрачений ще просвітницький оптимізм. XIX ст. в Європі нерідко характеризується як «століття історії». Оскільки будь-яке явище пізнається не інакше, як «генетично», через його походження і розвиток, історія – ключ до пізнання соціального життя в цілому.

Провідним прийомом зображення, характерним для літератури реалізму, стає ***типізація*** (від гр. typos – відбиток). За його допомогою створюються характерні для історично-конкретного суспільства характери і долі.Типовість – специфічна риса мистецтва в цілому та літератури зокрема.Персонажі художніх творів поєднують у собі типові (притаманні певній групі людей) та індивідуальні риси. Письменник не копіює характер однієї людини, не зображає якусь конкретну людину, а створює такий ха­рактер, який узагальнював би в собі головні характерні властивості людей у певних суспільних умовах. За зобра­женим у творі характером ми й судимо про найістотніші властивості людей даної громадської групи, класу й при­ходимо до певних суджень щодо самої групи, класу, пізнаємо їх. Такий характер, що узагальнює в собі істотні властивості людей, називається **типовим характером, ти­пом. Тип** – індивід, який є но­сієм ознак, характерних для людей певної соціальної групи, стратуму, за якими їх носія можна вирізнити з-поміж інших людей. А той шлях, яким іде перетворення в тип, втілення в типові форми, називається **типізацією.** Зазвичай пись­менник показує тип як індивідуальність, як особистість, а зображувана ним індивідуальність одночасно є й типом.

Специфічно виявив себе в реалізмі принцип історизму. ***Історизм художній*** (від гр. historia – розповідь про минуле) – принцип зображення дійсності як перемінного явища, яке розвивається згідно з об’єктивними законами. Історизм реалістичних творів базується на романтичному історизмі, однак є «прагматичнішим», науковішим, оскільки повинен сприяти глибокому дослідженню історичних коренів і першоджерел певних громадських явищ. **Історизм** романтиків носив характер *естетизації*. Величезне значення надавалося деталізації, живописності, підкреслювалася оригінальність старовинних звичаїв і вірувань. Реалісти трансформували, показуючи взаємодію людини і часу через *буденні події і звичайні долі*. Сприйнявши від романтиків принцип конкретно-історичного підходу до об'єкту зображення в мистецтві, у якості такого об'єкту обирають не історичне минуле, а оточуюче їх *повсякденне життя*, свою сучасність

До суттєвих ознак реалістичного мистецтва належать: ***дегероїзація* –** прийом свідомого позбавлення персонажа героїчних, ідеальних характеристик заради критики певних явищ дійсності або людського характеру. В естетиці реалізму **Д.** пов’язана насамперед із запереченням романтизму і романтичного героя. **Д.** характерна для творчості П. Меріме, Г. Флобера, В.М. Теккерея. ***Деромантизація* –** навмисна або неусвідомлена дискредитація ідеалів, цінностей високого характеру, протиставлення їм споживчого, гедоністичного, утилітарного, сатиричного ставлення до дійсності; позбавлення романтичного персонажа ореолу таємничості, загадковості. Література реалізму використовує **Д.** для заперечення романтичної ідеалізації негативних явищ життя і утвердження об’єктивного погляду на дійсність. Прикладом ефективного використання **Д.** для досягнення конкретної художньої мети є роман **Г. Флобера** «Виховання почуттів», в якому відбито полеміку автора з концепцією традиційного героя романтизму.

Важливою ознакою є ***індивідуалізація*** *(лат. іпdividuum* – *неподільне)* – елемент художньої типізації, спосіб розкриття індивідуальних, конкретно-чуттєвих особливостей типового. **В. М. Теккерей** створював типові обра­зи, часто не позбавлені рис карикатурності. Вміщу­вав своїх персонажів у типові ситуації і обставини. Але його метою було надати їм також прикметної своєрідності, **індивідуального** в характері, мові, поведінці. Теккерей знаходить гармонію типового й інди­відуального у створених ним характерах. Типізація ніколи не нівелює у нього особистість, не робить її ні схожою на іншу, ні абстрагованою моделлю певних соціальних якос­тей. Кожен персонаж запам'ятовується своїми власними **неповторними** людськими рисами і рисочками, і водночас у кожному характері прозирає **типове**, соціально й істо­рично обумовлене. Такою соціально обумовленою темою реалістичного мистецтва стає тема ***«втрачених ілюзій»* –** руйнування юнацьких ідеалів молодої людини під впливом явищ дійсності**.** Реалізм осмислював ідею романтиків про перетворення світу силою мистецтва. Демонізація, якої дійшли художники *романтизму* на останньому етапі його розвитку, відкрила глобальну **тему втрачених ілюзій**. Вона пройде через весь реалізм ХІХ ст. і стане в ньому практично ключовою. Типова доля героя реалістичного роману – це шлях від утопії до її руйнування, до занурення в «життя дійсне». Тема реалізується у романі **Стендаля** «Червоне і чорне», **О. де Бальзака** «Втрачені ілюзії», «Батько Горіо», «Шагренева шкіра», **Г. Флобера** «Мадам Боварі», «Виховання почуттів», **Ч. Діккенса** «Великі сподівання».

Провідним жанром літератури європейського реалізму є ***соціально-психологічний роман*** (від фр. social – суспільний, гр. psychē – душа), який зосереджує увагу на взаємодії ***суспільства*** і ***особистості***. Це один із різновидів романного жанру, в якому в складних, часто екстремальних життєвих ситуаціях розкриваються багатогранні характери героїв з усім розмаїттям їхнього психологічного функціонування в контексті соціального середовища. Для соціально-психологічних творів характерне розкриття несподіваних вчинків, прихованих причин поведінки персонажів через розкриття спадкових факторів, потаємних бажань, роздумів, мрій, снів. На відміну від *соціально-побутових* творів, у яких увага митця прикута до повсякденного життя, зримих, передусім соціальних, причин і наслідків поведінки персонажів, автор соціально-психологічного твору досліджує взаємини особи і соціуму, враховуючи психологічні чинники: інтелектуальні зусилля, емоції, інтуїцію, свідомі й несвідомі поривання людини. Засновником **С.-п.р**. вважається **Стендаль** («Арманс», «Червоне і чорне», «Пармський монастир»). Блискучими зразками цього жанру є романи **О. де** **Бальзака** («Батько Горіо», «Втрачені ілюзії», «Євгенія Гранде», «Блиск і злидні куртизанок» та ін.), **Г. Флобера** («Мадам Боварі», «Виховання почуттів»), **В.** **М. Теккерея (**«Ярмарок марнославства»), Ч. Діккенса («Домбі і син», «Холодний дім», «Важкі часи», «Крихітка Дорріт»), **Ш. Бронте** («Джен Ейр», «Віллет») та ін.

Популярним різновидом соціально-психологічної прози став ***роман кар`єри* –** тип роману, в якому зображено еволюціюособистості через внутрішній конфлікт, втрату моральних цінностей («Червоне і чорне» Стендаля, «Втрачені ілюзії» О. Бальзака, «Ярмарок марнославства» В.М. Теккерея тощо). **Р.к**. вбирає низку аспектів роману виховання і є варіацією теми молодої людини. Молодий герой – найбільш адекватний сюжет і тема для аналітичного розгляду можливостей суспільного розвитку і його оцінки. Цей сюжет дозволяв усвідомити суспільні структури, зображувати їх динаміку: можливість аналізу суспільних відносин поєднувалась у ньому із дослідженням внутрішнього устрою особистості сучасної людини.

***Сімейний роман* –** жанровий різновид реалістичного роману, популярний у європейській літературі впродовж ХІХ ст. Осягнення суспільства в реалізмі відбувається через розуміння його структурності, співвідношення структурних елементів з цілісністю суспільства. Для реалістів сім’я – важливий елемент суспільного організму, що концентрує у собі моральну і соціальну природу його законів. Бальзак писав: «Я розглядаю сім’ю, а не індивіда як істинну основу суспільства». Сім’я – один з найбільших проявів капіталістичного суспільства. Зв’язок реалізму і сімейного роману безумовний, оскільки в останньому відбувається рух до особистості. До її індивідуального життя. Сімейна тема розвивається **О. де Бальзаком, Ч. Діккенсом, Дж. Остен, В. М. Теккереєм**. Сімейний аспект у зображенні суспільства присутній у найрізноманітніших жанрових модифікаціях реалістичного роману.

***Чутливий роман*** (novel of sensibility)–популярний жанр на межі ХVIII-ХІХ ст., що імітував деякі особливості творів сентименталізму. |добуВідстоюючи цінність почуття|почуття| і доброти «природної» людини, Стерн, Голдсміт, Брук і Маккензі наділяли своїх героїв чуйністю і загостреним почуттям співчуття не тільки|не лише| нещастю людини, але і мукам всякої|усякої| живої|жвавої| істоти. «Чутливі» романісти (Ф. Шерідан, Ф. Брук, Е. Грифіт, Р. Грифіт, Е. Бромлі та ін.) вловлювали лише зовнішню сторону поведінки героя сентименталістів: сльози, непритомність, надмірну емоційну|емоціональну| реакцію на будь-яку подію.

Для реалізму характерним є розмаїття індивідуальних стилів. Так, ***«аналітичний реалізм»*** – назва творчого методу французького письменника-реаліста, «батька» класичного реалізму О. де Бальзака, основою якого є аналітичне дослідження явищ реальності і вираження свого бачення життя через **типові** образи. «**А. р**.» передбачає глибоке, систематичне вивчення **сучасного** життя і його осмислення на рівні **загальних** закономірностей людської природи, *історичного часу* і *соціального буття*.

Провідною ознакою «**А.р**.» є орієнтація Бальзака на відкриття у сфері *природничих наук*. Письменник доходить висновку, що суспільство подібне до природи: у ньому, як і в природі, існують певні види. Щоб вивчити їх, він звертається до наукового досвіду, до праць філософів, згадуючи імена видатних учених: Ж. Кювьє, Ж. Сент-Ілера, Г.-В. Лейбніца, Ж.-Л. Бюффона та ін. Розвиток природничих наук, філософії позити­візму вплинув на формування реалістичного світогляду. Ознаки **«А.р.»** ілюструє **передмова** О. де Бальзака до «Людської комедії» – один з програмних доку­ментів реалізму. У ній письменник обґрунтовує свій задум – відобразити сучасну Францію. «Са­мим істориком повинно бути французьке суспільство, мені залишається тільки бути його секретарем», – зазначає він. «Зображуючи характери, відбираючи головні події з життя суспільства, створюючи типи шляхом об'єднання окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені поталанило б написати істо­рію, забуту стількома істориками – історію звичаїв». І цей грандіозний план знайшов втілення у романному циклі «Людська комедія».

**«*Об’єктивним реалізмом*»** прийнятоназивати творчий метод французького письменника Г. Флобера, що є результатом розвитку естетичної думки і художньої прак­тики XIX ст. Міркування Г.Флобера про «справжнє мистецтво» спи­ралися на концепцію природи у філософії Спінози і філософію позитивізму. Тому «***об'єктивна манера***» опо­віді ґрунтувалася, з одного боку, на «спокійній і вічній муд­рості природи», з іншого – на науці. Водночас «об'єктивна манера» Г.Флобера стала також зосередженням головної суперечності його творчості. Зближуючи художню творчість з наукою, письменник, на відміну від позитивістів, не зводив наукове знання до фактографії, а мистецтво – до фотографії дійсності. Не ідеа­лізуючи можливості науки в духовному розвитку людст­ва, він не покладався на мистецтво як універсальний засіб духовності. Мистецтво, на думку Г.Флобера, «не є серйознішим, аніж гра у кості», хоча сам грав у цю гру настільки серйозно, що побоювався загинути, як його героїня Ем­ми Боварі, від «справжнього присмаку миш'яку».

В Англії розвиток реалізму пов’язують з добою ***вікторіанства*** – англійською духовною і матеріальною культурою часів правління королеви Вікторії (1837-1901). За вікторіанських часів була закладена специфічна національно-культурна парадигма понять і цінностей. Базовими культурними концептами доби були: імперія, колонії, мораль, наука, релігія. Провідні цінності **В.**: порядність, респектабельність, пунктуальність, почуття обов’язку, акуратність, відданість родині, поміркованість, утилітаризм, віра в прогрес. Реалістичним жанровим утворенням в англійській літературі можна вважати ***вікторіанський роман* –** умовна назва різножанрових романних форм,що утверджувалися в роки правління королеви Вікторії (1837 – 1901). Творцями **В.р.** є Б. Дізраелі, Т. Карлейль, Ч. Кінгслі, А.Теннісон, Р. Браунінг, Ч. Діккенс, У.М. Теккерей, сестри Бронте, Е. Гаскелл, Д. Еліот, Е. Троллоп, Ч. Рід, В.Коллінз, Л.Керолл, А. Конан Дойл та ін. До ***жанрових різновидів*** вікторіанського роману належать: індустріальний, соціальний, готичний, детективний, сенсаційний роман, роман виховання, сімейна хроніка, пригодницький та ін. Провідні **теми і мотиви** вікторіанського роману: класовий конфлікт, війна за спадщину, сімейна таємниця, «нова жінка». Ознаки **жанрового канону** вікторіанського роману: серіалізація, широка соціальна панорама, всезнаючий автор, безперервність оповіді, індивідуалізація персонажів через мову і портрет, конвенціональний герой і лиходій.

Популярні жанрові різновиди вікторіанської літератури: ***роман для дівчаток***  (творчість Е. Несбіт, Ф.Х. Бернетт, Л. Т. Мід, Е. Еверет-Грін, Е.Д. Адамс та ін.) **-** жанрова структура, в якій головною героїнею стала вольова і незалежна дівчинка, що володіє лідерськими якостями. Цей жанр було започатковано 1868 р., його виникнення пов’язують із появою роману Л.М.Олкотт «Маленькі жінки». ***Роман срібної ложки*** *(світський, фешенебельний роман*)(«silver-fork» novel або «fashionable» novel) – жанровий різновид роману, популярний в англійській літературі у 1820-1830-ті р. Представники – письменниця Френсіс Троллоп (мати майбутнього англійського письменника середини ХІХ ст. Ентоні Троллопа), Б. Дізраелі (ранні твори). **Р. с.л**. з’явився як спроба продовжити традиції історичних романів В. Скотта та англійського готичного роману. Світські романи були вельми популярні як модифікації романтичної прози, хоча жорстоко критикувалися представниками так званого середнього класу за розповсюдження «помилкових» цінностей. ***Сенсаційний роман*** – різновид роману із заплутаним сюжетом, що будується на розкритті таємниці, пов’язаної зі злочином. **С.р**. сформувався у літературній школі Ч. Діккенса. Засновником жанру вважається англійський письменник **Вілкі Коллінз** (1824 – 1889), а його романи «Жінка в білому», «Місячний камінь», «Армадейл», «Без імені», «Безіл» – класичними зразками **С.р**. Низку мотивів **С.р**. запозичив із готичного жанру, зокрема – підробка документів, незаконне заволодіння спадщиною, переховування під чужим ім’ям, двійництво, прокляття та ін. Традиційні **ознаки** **С.р**.: напруженість інтриги, психологічний експеримент, загадкові зникнення героїв та їх появу під чужим ім’ям, непередбачуваний фінал.

**Питання для самоперевірки**

1. «Людська комедія» О. де Бальзака: задум, структура, значення передмови
2. Особливості світосприйняття та естетична програма Г. Флобера
3. Втілення художніх принципів реалізму в романі Стендаля «Червоне і чорне»
4. Реалізм ХІХ ст. як літературний напрям. Художні принципи реалізму
5. Творчість Ч. Діккенса у контексті вікторіанської літератури
6. Художні особливості відтворення англійської дійсності в романі В.М.Теккерея «Ярмарок марнославства»: вікторіанська мораль, гендерні стереотипи, суспільні звичаї
7. Вікторіанство як феномен культури. Письменники-вікторіанці: естетичні переконання, художня проблематика творів, ідеологія.
8. Творчість Дж. Остен – синтез художніх традицій кінця 18 – поч. 19 ст.
9. Естетика В.М. Теккерея: умови формування, еволюція творчих принципів
10. «Посмертні нотатки Піквікського клубу» Ч.Діккенса як енциклопедія вікторіанської Британії

**Використана література:**

* 1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. : А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
  2. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – поч. ХХ ст. : підручник. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.
  3. История зарубежной литературы ХІХ века / под ред. : Н. А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 2007. 656 с.
  4. Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы ХІХ в. : Западноевропейская реалистическая проза. Москва : Флинта : Наука, 2006. 416 с.
  5. Храповицкая Г. Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США). Москва : Академия, 2006. 288 с.
  6. Анненкова О. С. Зарубіжна література ХІХ ст. : європейська реалістична проза 1830-1880 рр. : підручник. Киів : Знання України, 2006. 438 с.
  7. Храповицкая Г. Н., Солодуб Ю. П. История зарубежной литературы : Западноевропейский и американский реализм (1830-1860-е гг.). Москва : Академия, 2005. 384 с.
  8. История западноевропейской литературы. ХІХ век: Англия / под ред. : Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. Москва : Академия, 2004. 544 с.
  9. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма ХIX в. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 / под ред. : Л.Г. Андреева. Москва : Высшая школа, 2001. С. 89-129.
  10. Пахсарьян Н. Т. Реальность – текст – литература – реализм : динамика взаимодействия. *Вестник Московского университета. Сер 9. Филология.* 2006. № 2. С. 66-76.
  11. Наливайко Д. С. Епістемологія й поетика реалізму. *Слово і Час*. 2004. № 11. С. 3-18.
  12. Эпштейн М. О стилевых началах реализма (поэтика Стендаля и Бальзака). *Вопросы литературы*. 1977. № 8. С. 106-134.

ТЕМА 5. ЄВРОПЕЙСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХІХ – ХХ СТ. : ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОВІДНІ ТЕЧІЇ

*Поняття декадансу: філософська база, головні ідеї, специфіка. Натуралізм: основні ідеї, поетичні принципи, представники. Неоромантизм: художнє світобачення, поетика, представники. Естетизм, імпресіонізм та символізм: філософські детермінанти виникнення, художні надбання, представники. Феномен нової драми: новаторське значення, проблематика, різновиди.*

**Визначальним поняттям, що характеризує е індивід цієї доби, є декаданс.**

**Декаданс** (франц. Decadence – «занепад») – узагальнена назва кризових явищ у літературі, мистецтві, культурі порубіжжя XIX-ХХ ст., позначених запереченням позитивістських доктрин у мистецтві і відходом від принципів зображення реальності у творчій практиці (естетизм, символізм, імпресіонізм, неоромантизм).

**Автор терміну: Д. Нізар («Етюди про мораль і критика латинських поетів декадансу», 1835); у сучасному розумінні вперше вжив Т. Готьє.**

**Філософська база:** ніцшеанство (концепції надлюдини, «вічного повернення», індивідуа й діонісійського начал у мистецтві), інтуїтивізм А. Бергсона, «Захід Європи» О. Шпенглера, «Світ як воля та уявлення» А. Шопенгауера

**Основні ідеї:** «fin de ciecle», «присмеркова доба», «прокляті поети», «мистецтво заради мистецтва», «чисте мистецтво» (Т. Готьє), «естетизація потворного», «забуття розуму заради уяви» (Д. Нізар), «хвороба прогресу» (Е. Золя), «тріумф нервів над кров’ю» (брати Гонкури)

**Специфіка** художнього світобачення: «несприйняття життя», відмова від позитивістського аналізу дійсності; тяжіння до ірраціональності, фантастики, містики, що допомагає відобразити складні зрушення у свідомості людини; чуттєве, інтуїтивне, підсвідоме пізнання світу; роль художника як візіонера, носія розуму, що зданий збагнути зв’язки між видимими й невидимими світами; творчість як одкровення, інструмент пізнання світу; самотність людини у світі, втрата моральних орієнтирів і віри в майбутнє; мотиви апокаліпсису, сутінок, суму, відчаю, розчарування; теми хворобливості й занепаду; цинізм, нігілізм, меланхолія; рушійні дихотомії: реальність/сон, бути/здаватися, культура/цивілізація, мистецтво/життя, святе/грішне, що сказано (тема)/як сказано (стиль)

**Поетичні принципи**:символізм, імпресіонізм, сугестивність художньої мови, глибокий внутрішній психологізм (сомнамбулічні напади, мрії, візіонерство, психоаналіз), містицизм, химерність, фантастичні елементи, стилістична й образна вишуканість, музичність, сінестезис, витончений формалізм.

Межа століть – час, коли виникають та набувають поширення такі напрямки у мистецтві та літературі як: натуралізм, неоромантизм, символізм, імпресіонізм, есетизм.

**Натуралізм** (франц. Naturalisme, лат. Natura – природа) – літературний напрям, що виник у Франції в 70-ті XIX ст. і охопив у 80 – 90-ті літературу Західної Європи та США; характеризується об’єктивістським, фактографічним зображенням дійсності, трактуванням детермінованості людського характеру біологічними, спадковими чинниками та соціально-матеріальним середовищем.

Автор терміну: Джованні П’єтро Беллорі; у сучасному значенні – Жюль Антуан Кастаньярі.

**Представники**: Жиль та Едмон Гонкури, Еміль Золя, Томас Гарді, Герхардт Гауптман.

Програмні тексти: «Експериментальний роман» (Е. Золя, 1880), «Романісти-натуралісти» (Е. Золя, 1881), «Історія англійської літератури» (І. Тен, 1864)

**Філософська база**: позитивізм, дарвінізм, марксизм, «Система синтетичної філософії» Г. Спенсера, ідеї Ч. Ломброзо.

**Основні ідеї**: детермінація поведінки людини через три «первинні сили» – вроджені спадкові властивості, специфіку історичного, соціального й фізичного середовища її проживання й тиск попереднього розвитку («теорія раси, середовища й моменту» І. Тена); мораль як мінливий принцип виживання й користі: «вади й чесноти є, по суті, такими ж продуктами людської діяльності, як купорос і цукор» (І. Тен); «сексуальний відбір», «природний відбір», виживання найбільш пристосованих (Ч. Дарвін); принципова невикорінюваність тваринного начала у людині; «боротьба за існування», еволюція як засіб підтримки «динамічної рівноваги життя» (Г. Спенсер); «буття визначає свідомість» (К. Маркс)

Специфіка художнього світобачення: біологічний детермінізм (пріоритет інстинкту, спадковості) і обумовлений ним фаталізм; письменник як вчений, що чинить усвідомлене спостереження **(«**експериментальний роман» Е. Золя); увага до соціальних низів і маргіналізованих соціальних груп; зображення патологічного; конфлікт біологічного й соціального, насильство цивілізації над природою; теми хворобливості й виродження; «чистий психологізм» (Г. де Мопассан), об’єктивне письмо, «секундний стиль» (фотографічно точне зображення дійсності у німецькому натуралізмі).

«Експериментальний роман»(фр. Roman experimental)– програмна стаття Еміля Золя (1880), у якій з огляду на метод «спостереження й досвіду» медика Клода Бернара викладалися основні принципи натуралістичного роману: усвідомлене спостереження за поведінкою персонажів; аналіз і узагальнення зафіксованих фактів з метою встановлення закономірностей у їх поведінці у залежності від середовища; об’єктивна відстороненість; детермінізм; акцент на науковому дослідженні людської природи, а не на художній творчості.

**Поетичні принципи**: «клінічне письмо» (брати Гонкури), фактографічність, документалізм

**Неоромантизм** (нім. Neuromantik, ін. New Romance) – мистецька течія порубіжжя ХІХ-ХХ ст., що виникає як реакція на реалістичні й натуралістські тенденції ІІ п. ХХ ст. і відроджує романтичну візію та концепцію особистості у прагненні протистояти як занепадницькому духу, манерності й вишуканості декадансу, так і детерміністському спрощенню й прозаїчному опису повсякденності натуралістів.

**Філософська база**: стоїцизм, ніцшеанство (концепція «надлюдини»), волюнтаризм, «Світ як воля і уявлення» А.Шопенгауера, позитивізм.

**Представники**: Редьярд Кіплінг, Роберт Льюїс Стівенсон, Артур Конан Дойль, Джозеф Конрад, Жюль Верн, Гуго фон Гофмансталь, Едмон Ростан.

**Основні ідеї**: «воля до життя»; протистояння порядку й хаосу, цивілізації й варварства, «надлюдини» й соціуму, людського й тваринного у людині; «мужній оптимізм» та «героїзм відчаю»; «homo novus»; науковий прогресивізм; індивідуалізм

**Специфіка художнього світобачення**: культ індивідуалізму та екзотизм – місце дії часто позиціоноване як «інша країна» у географічному (східна колонія) чи метафоричному сенсі (як «варварський» простір панування стихії, війни, пристрасті), що здатна виявити тваринне у людині (Дж. Конрад: «спокуса темрявою»); критика згубного впливу цивілізації; пошук ідеалу у навколишній дійсності: головний герой – представник «більшості» (середнього класу або його аналогу), що не успадковує свої чесноти, а набуває їх із досвідом; гармонійно (як фізично, так і духовно) розвинена особистість із індивідуалістичною мораллю, не схильна до занепадницької рефлексії, здатна жити «тут і зараз»; герой як активний перетворювач дійсності (мандрівник, письменник, військовий, науковець) – носій ціннісного «кодексу джентльмена»: пунктуальний, стриманий, раціональний, дисциплінований, поважає принцип «чесної гри», вірний слову й обов’язку; конфлікт – зіткнення людини і «стихії», здатність людини протистояти обставинам навіть у програшній ситуації (стоїцизм); «ініціація» через небезпеку.

**Поетичні принципи**: «подолання декадансу» – простота і ясність стилю, енергійність оповіді, «мускулатура мови» (жаргонізми, діалектизми, колоквіалізми, екзотизми, запозичення, реалії як засоби індивідуалізації та образного опису); жанрові моделі авантюрного, детективного, готичного, науково-фантастичного роману, роману виховання

**Естетизм** (анг. Estheticism) – збірна назва декадентських літературно-мистецьких течій порубіжжя ХІХ-ХХ ст. («парнасці», «неокласики»), які у своїх маніфестах і творах наголошують на пріоритеті естетичної складової мистецтва над етичною («чисте мистецтво», «мистецтво заради мистецтва»), форми над змістом, обстоюють мистецтво в його іманентній сутності, художній автономності.

**Філософська база**: сенсуалізм, соліпсизм, «Дослідження з історії Ренесансу» Уолтера Пейтера, «Сучасні художники» Джозефа Рескіна.

**Представники**: Жорес Карл Гюїсманс, Оскар Уайльд, Чарльз Суінберн, Теофіль Готьє, Томас де Куїнсі.

Програмні тексти: «Занепад брехні», «Пензлі, перо й отрута», «Критик як митець» Оскара Уайльда, «Навпаки» Жореса Карла Гюїсманса.

**Основні ідеї**: «новий гедонізм» (У. Пейтер); «мистецтво заради мистецтва» (Т. Готьє); «Мистецтво – дзеркало, що відбиває того, хто в нього дивиться, а зовсім не життя» (О. Уайльд); «Будь-яке мистецтво не має жодної користі» (О. Уайльд); «Життя набагато частіше наслідує мистецтву, ніж мистецтво – життю» (О. Уайльд); «Мистецтво не виражає нічого, крім самого себе» (О. Уайльд); «Хочу насолоджуватися вічно… нехай світ і жахнувся б моєї насолоди, нехай по грубості своїй не зрозумів би мене» (Ж.-К. Гюїсманс); «Природа, по суті, – вузький спеціаліст, що замкнувся у своїй області. Або ж вона дрібний продавець, що нав’язує свій товар… і немає нічого особливого у нібито мудрих та величних творіннях природи, чого б не міг повторити геній людини» (Ж.-К. Гюїсманс).

Специфіка художнього світобачення: краса і насолода як вищий сенс життя, концепція «вишуканого гріху», дихотомія природного й штучного, пріоритет мистецтва над життям, дискредитація «правди життя», парадоксальне переосмислення і спростування моральних догм, елітизм, дендизм.

**Поетичні принципи**: імпресіонізм, символізм, манерна вишуканість і «декоративність» стилю, образна витонченість, екзотизм, іронічний модус, парадоксальність, провокативність, епатаж, підкреслена умовність, фантастичні елементи, жанрова модель романтичної казки, містицизм, естетизація аморального й потворного.

**Імпресіонізм** (фр. Impressionisme, від impression – враження) – літературний стиль, що набув розповсюдження у літературі порубіжжя ХІХ-ХХ ст. на тлі популярності однойменного методу у живописі і був засвоєний натуралістами й символістами передусім через декларовані імпресіоністами принципи «чистого спостереження» (відмова від наперед заданої ідеї, узагальнення, завершеності) та пріоритету окремого над загальним, враження – над роздумом, інстинкту – над розумом.

Походження терміну: від картини К.Моне «Враження. Схід сонця» (1874).

**Представники:** Поль Верлен, Райнер Марія Рільке, Артюр Рембо, брати Гонкури, Еміль Золя.

Програмні тексти: «Романси без слів» (П.Верлен, 1874); «Поетичне мистецтво» (П.Верлен, 1885); «Пейзажі та враження» (Ж.Лафорг, 1903); «Щоденник» (брати Гонкури).

**Основні ідеї**: об’єктивне зображення світу неможливе; світ – лише «суб’єктивна ілюзія» (Г. де Мопассан), швидкоплинне враження; «Мистецтво – це увічнення у абсолютній, остаточній формі певного моменту, певної швидкоплинної людської особливості… Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» (брати Гонкури).

**Поетичні принципи**: суб’єктивізм; «плинна проза»; заміна узагальнюючих прикметників дієприкметниками й дієприслівниками, що виражають процес, становлення; презентація об’єкта через суб’єктивне сприйняття і «розчинення» суб’єкта в об’єкті; увага до напівтонів, гри світла й тіні, найдрібніших відтінків кольору, звуків, пахощів, нюансів візуального сприйняття; зміна предмету спостереження відповідно до настрою і стану суб’єкта спостереження (символістська «відповідність», «пейзаж душі»); «музичність» мови; синестезія; психологічний підтекст, переданий через «раптову» яскраву деталь або побутовий діалог.

**Символізм** (франц. Symbolisme, від sýmbolon — «знак, символ») – літературно-художній напрям порубіжжя ХІХ-ХХ ст., що виникає на тлі загальної культурної кризи декадансу та позитивістської компрометації реалістичних принципів зображення дійсності, яким протиставляє свободу творчої волі та поетичної уяви, не обмежених законами «зовнішньої» дійсності; позиціонує символ як єдиний інструмент сприйняття трансцендентного виміру плинної й невизначеної дійсності, що дозволяє зводити факти емпіричного досвіду до ідеальної суті.

Автор терміну: Жан Мореас.

**Філософська база:** неоплатонізм, ніцшеанство, інтуїтивізм, «філософія життя», філософія А. Шопенгауера та Е. Гартмана.

**Представники:** Поль Верлен, Артюр Рембо, Лотреамон, Стефан Малларме, Моріс Метерлінк, Еміль Верхарн, Уільям Батлер Йітс, Райнер Марія Рільке.

**Основні ідеї:** символ як «річ у собі»; мистецтво – інтуїтивне збагнення світової єдності через символічне виявлення «відповідностей» і аналогій; музична стихія – праоснова життя й мистецтва; «поезія символізму – ворог повчань, риторики, фальшивої чуттєвості та об’єктивного опису; вона прагне втілити Ідею у чуттєво осяжну форму, проте ця форма – не самоціль» (Ж.Мореас); натяк: «Назвати предмет напряму означає вбити три чверті його чарівності» (С.Малларме).

**Своєрідність художнього світобачення:** неоплатонічне двоєсвіття – світ ідей і світ речей, поєднаних за допомогою багатозначного символу через встановлення певних відповідностей; панування лірико-віршованого начала, ствердження надреальної, ірраціонально-магічної сили поетичної мови; звернення до древнього і середньовічного мистецтва у пошуках генетичної спорідненості; візіонерство, містицизм, елітарність.

**Поетичні принципи:** «символістський синтез» – злиття реальності ідей і реальності речей через метафоричну або асоціативну номінацію; «символістському синтезу має відповідати особливий, первісно-широкоохоплюючий стиль; звідси незвичні словоутворення, періоди то незграбно-важкуваті, то захопливо гнучкі, багатозначні повтори, таємничі замовчування, раптова недомовленість – усе зухвало й образно, а в результаті – прекрасна французька мова, древня й нова одночасно, соковита, багата і яскрава» (Ж. Мореас); музичність, звукопис, синестезія; форма як засіб вираження змісту; «асоціативна поезія», поезія як спосіб мислення; метафора як засіб семіотичного моделювання простору.

Також в цей період відбувається суттєве оновлення драматургії, виникає **«нова драма*»*** – умовне позначення цих інновацій, запроваджених у європейській соціально-психологічній драматургії 1860-1890-х рр. під впливом філософії позитивізму й культурного клімату декадансу. Визначається відмовою від театральної умовності на користь життєподоби, увагою до сучасності та її викликів, зміщенням уваги з зовнішньої подієвості на внутрішнє переживання, пріоритетом діалогу, оцінки, рефлексії, аналізу над дією, ідейною природою конфлікту.

Представники: Генрік Ібсен, Август Стріндберг, Бернард Шоу, Герхардт Гауптман, Моріс Метерлінк.

Програмні тексти: «Квінтесенція ібсенізму» (Б. Шоу), «Скарб смиренних» (М. Метерлінк).

**Основні ідеї:** «завдання драми – показувати зіткнення людей, життєві конфлікти, у яких, як у коконах, глибоко приховані ідеї, що борються, гинуть або перемагають» (Г. Ібсен); «драма людей» vs «драма ідей»: характер конфлікту обумовлений не особистими якостями героїв, а особливостями системи чи устрою, у яких вони живуть; *«Faire vrai, faire grand*, *faire simple»*  (А. Стріндберг); «Найпростіша драма – це бесіда із самим собою, коли чесно задаєш собі питання і чесно відповідаєш на нього» (Г. Гауптман).

Специфіка художнього світобачення: «аналітична драма» (замість катарсису – аналіз причинно-наслідкових ланцюжків для висвітлення подій, що фактично відбулися до початку дії, проте детермінують теперішню поведінку персонажів); увага до актуальних тем і проблем («жіноче питання» у «Ляльковому домі» Ібсена та «Фрекен Юлії» Стріндберга, алкоголізм у «Перед сходом сонця» Гауптмана, проституція у «Професії місіс Уоррен» Шоу); «четверта стіна» – дистанція між глядачем та сценою, глядач як таємний спостерігач подій, вихоплених із реального життя.

«Жіноче питання***»*** (нім. Frauenfrage) – комплекс проблем, пов’язаних із емансипацією жінки, зрівнянням чоловіків і жінок у політичних, громадянських, економічних, культурних та інших правах, в умовах панування патріархальної моралі, що закріплює ієрархію статей, юридично обмежує жінку у правах і затверджує чоловічий тип поведінки у якості стандарту. Виникає у Франції наприкінці XVIII ст. у контексті демократичних ідей доби Просвітництва («сині панчохи»); набуває поширення через рух суфражисток у ХІХ ст. і згодом – у феміністському русі ХХст. У літературному процесі порубіжжя ХІХ-ХХ ст. представлений передусім через спростування вікторіанського ідеалу жінки як «янгола у домі» і розробкою образу «нової жінки» (термін, впроваджений Сарою Гранд і популяризований Генрі Джеймсом у романі «Жіночий портрет») – психологічно й фінансово незалежної, професійно затребуваної, соціально ангажованої, здатної боротися за власні права і відкрито демонструвати свої почуття.

**Поетичні принципи***:* «ретроспективна композиція» (зав’язка фактично відбувається до початку дії, а власне дія висвітлює іі наслідки), «подвійний діалог» (формування підтексту за рахунок апозіопези й ефекту паралаксу), «дрібне письмо» (увага до деталей, символізм), відкритий фінал-дискусія, психологізм.

На окрему увагу заслуговує «**театр мовчання**» – різновид символістської драми; концепція театральної естетики, розроблена Морісом Метерлінком на противагу ідейно ангажованій «новій драмі» Ібсена. Відрізняється тяжінням до універсалізму, філософського узагальнення, концепцією двоєсвіття («театр мрій»), індивідуалізації персонажів («театр маріонеток»), символізмом і статичністю дії («статичний театр»).

Автор терміну: Моріс Метерлінк.

Програмні тексти: «Скарб смиренних» (М.Метерлінк, 1896).

Філософська база*:* неоплатонізм.

Основні ідеї: «Справжній трагізм життя… починається лише там, де завершується те, що називають пригодами, стражданнями й небезпеками» (М. Метерлінк); «Старий, що сидить у кріслі і чекає на когось при світлі лампи… живе насправді життям більш глибоким, ніж коханець чи капітан, що здобуває перемогу» (М. Метерлінк); «Справжнє життя відбувається у мовчанні… щойно ми скажемо будь-що, ми це викривимо» (М. Метерлінк); символ як ключ до пізнання Істини; символи апріорні (такі, що мають нормативне тлумачення, приміром, асфоделі у драмі «Сліпі») й підсвідомі (такі, що тлумачаться інтуїтивно і подекуди мають діаметрально протилежні інтерпретації – приміром, сніг як символ оновлення і водночас смерті).

Специфіка художнього світобачення*:* матеріальний світ – лише відбиток невідомої істини, пізнати яку можна виключно через тлумачення символів; протиставлення життя «зовнішнього» й «внутрішнього» як «фальшивого» й «справжнього»; духовна «сліпота» сучасної людини; концепція «душі речей» – одухотвореного світу; людина як частина Космосу, що стикається із Роком, Долею, Смертю; фаталізм: людина як маріонетка, керована невідомим задумом; розкриття героя не через дію, а через бездіяльність, споглядальність, «активне мовчання» – таке, що не створює «білі плями», а заповнює їх; мотив напруженого очікування невідворотного («театр очікування»); висвітлення «трагізму повсякденного життя».

Поетичні принципи*:* «подвійний діалог» – підкреслено беззмістовний діалог персонажів у ситуації напруженого очікування (М. Метерлінк: «поряд із діалогом, необхідним завжди, є інший діалог, що здається надлишковим»); «деперсоналізація актора», відмова від психологізму на користь персонажу-функції чи персонажу-маски; умовні декорації, універсальний і символічно маркований хронотоп; саспенс; відкритий фінал.

**Питання для самоперевірки**

1. Декаданс як комплексний культурфілософський та естетичний феномен: передумови формування, філософська база, естетичні засади, напрямки й течії літературного процесу.

2. Натуралізм як літературний напрямок у західноєвропейській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: філософська база, естетичні принципи, основні представники.

3. Імпресіонізм і символізм у західноєвропейській літературі кінця XIX – початку XX ст.: філософська база, естетичні засади, основні представники

4. Естетизм у західноєвропейській літературі кінця XIX – початку XX ст.: філософська база, естетичні засади, основні представники.

5. Феномен «нової драми» у літературі кінця XIX – початку XX ст.: філософська база, естетичні засади, основні представники.

6. Своєрідність ранньої драматургії М.Метерлінка («Сліпі», «Непрохана», «Там, усередині»): риси «театру мовчання», «театру мрій», «театру очікування», «театру маріонеток».

7. Концепція людини та світу в англійському та американському неоромантизмі (А.К.Дойл, Р.Л.Стівенсон, Р.Кіплінг, Дж.Лондон, Дж.Конрад)

8. «Жіноче питання» у творчості Г. Ібсена («Ляльковий дім»).

9. Ідеї Ф.Ніцше та О.Шпенглера у зарубіжній літературі порубіжжя ХІХ-ХХ ст. (концепції надлюдини, «вічного повернення», аполонічного й діонісійського начал, «заходу Європи»).

**Використана література:**

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
2. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ Академія, 2007. 624 с.
3. Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ в. : учебное пособие для высших учебных заведений / авт. В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. Москва : Академия, 2003. 496 с.
4. Соколова Т. В. От романтизма к символизму : Очерки истории французской поэзии. Санкт Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2005. 308 с.
5. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
6. Трыков В.П. Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ в. : практикум. – Москва : Флинта, Наука, 2001. 192 с.
7. Літературознавство : Словник основних понять / за ред. Гайке Ґфрерайс. Львів : Богдан – Метцлер Компакт, 2008. 280 с.

**ТЕМА 6. МОДЕРНІЗМ ЯК ДОМІНАНТА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Історико-філософські координати І пол. ХХ століття. Модернізм: передумови формування, проблема визначення, філософська база, естетичні принципи, періодизація. Авангардистські течії: дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, імажизм. Перша Світова війна та її наслідки у літературі «втраченого покоління». Література екзистенціалізму: тематика, проблематика, базові категорії, концепція особистості, основні представники. «Потік свідомості» як художній прийом і оповідна техніка. Специфіка неоміфологічного світобачення в інтелектуальному романі І пол. ХХ ст. Епічний театр Бертольта Брехта.*

Своєрідність літературного процесу І половини ХХ століття значною мірою обумовлена, з одного боку, **великими історичними катаклізмами** (Перша Світова війна 1914 – 1918 рр., падіння Австро-Угорської імперії Габсбургів (1918 р.), революції у Російській Імперії (1917 р.) та Німеччині (1918 р.), Громадянські війни у СРСР (1918 – 1923 рр.) та Іспанії (1936 – 1939 рр.), становлення тоталітарних режимів СРСР та Третього Рейху, Велика депресія у США (1929 – 1939 рр.), Друга Світова війна 1939 – 1945 рр. тощо), а з іншого – **глибокою світоглядною кризою**, спричиненою крахом релігійної епістеми на тлі експансивного розвитку технологій і науки, у тому числі – науки про механізми й принципи людського мислення (У.Джеймс, З.Фройд, К.Г.Юнг).

Відповідно, базовою онтологічною категорією І половини ХХ століття стає **абсурд** (від лат. absurdus – безглуздий) – концепція світу як стихійного, безглуздого, принципово непізнаваного утворення, де, за влучним визначенням Вальтера Беньяміна, «зникли усі правила і залишилися лише домовленості». Один із основоположників європейського екзистенціалізму, Альбер Камю, вбачає прояви абсурду «у нудьзі, у відчутті відчуження світу, в огиді, тривозі, загубленості, в анонімному існуванні, у відчаї». У художніх текстах абсурдне світовідчуття являє себе через такі поетичні принципи, як контраст, гротеск, алогізм, синтез фантастичного й реального, «розгортання тропу» (буквалізація непрямого значення тропу, найчастіше – метафори), руйнація структур мови та причинно-наслідкових зв’язків.

Апокаліптичні візії майбутнього дедалі підсилюються стрімким становленням суспільства споживання із властивим йому «омасовленням». Настали часи, зазначає іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет у роботі «Повстання мас», коли «пересічні душі, не помиляючись щодо власної пересічності, безбоязно стверджують своє право на неї і нав’язують її всюди… Маса зминає все несхоже, нетривіальне, особистісне й краще. Хто не такий, як усі, хто думає не як усі, ризикує стати вигнанцем».

На тлі трагічних потрясінь перших десятиліть ХХ століття дедалі очевиднішою видається неспроможність традиційних форм мистецтва адекватно відобразити реалії нового часу. Рішуче спростування усталених канонів і форм стає основою нового комплексного культурфілософського феномену - ***модернізму*** (від лат. modo, щойно). У літературознавчому дискурсі цим терміном позначають сукупність напрямів та течій у мистецтві І пол. ХХ ст., поєднаних антитрадиціоналізмом, прагненням нового, умовністю стилю, настановою на безперервне оновлення художніх форм. Серед основних *поетичних принципів* модернізму - фрагментаризація, поглиблений психологізм, експерименти з формою, ускладнення структури, відхід від традиційних розповідних структур та традиційної форми вірша.

Філософською базою модернізма стають **інтуїтивізм** Анрі Бергсона (принципова непізнаваність життя раціональним шляхом, пріоритет інтуїтивного осягнення дійсності над раціоцентричним, елітарність культури) **екзистенціалістське** вчення Сьорена Кьєркегора (світ як вороже, сповнене відчаю, страху й болю середовище, на яке приречена кожна людина) та ідеї Зігмунда Фройда й Карла Густава Юнга (пріоритет підсвідомого над свідомим, боротьба еротичного й танатичного начал у людській природі, усталені поведінкові реакції – так звані комплекси, що коріняться у колективному несвідомому і побутують в **архетипах** і міфологемах). Звідси такі *специфічні риси модерністського художнього світобачення,* як розуміння мовного конструювання та релятивізму, штучності дійсності, скасування межі між внутрішнім та зовнішнім світом, суб’єктивізм, відкриття підсвідомого («**потік свідомості»**), деконструкція міфів як джерел смислу (**неоміфологізм**), парадоксальність, гетерогенність, ірраціоналізм.

У процесі становлення й розвитку модернізму можна умовно виділити три періоди: ранній модернізм 1900 – 1920-ті рр., зрілий модернізм – 1920 – 1940-ві рр. та пізній модернізм – 1940 – 1960-ті рр.

Ранній модернізм, або ***авангард*** (від франц. avant-garde, передовий загін) охоплює найбільш революційні у художньому сенсі мистецькі та літературні явища, які формально і змістовно свідомо переходять в опозицію до існуючих умовностей: **дадаїзм, імажизм, сюрреалізм та експресіонізм**. Експериментальна поетика, протестність та епатаж стають візитівкою митців—авангардистів. «Ще тридцять років тому, – зазначає на початку 1920-х рр. Ортега-і-Гассет, – переважна більшість європейського людства жила заради культури. Наука, мистецтво, справедливість здавалися самодостатніми… Сьогодні немає нічого подібного. Нове покоління створює музику, живопис, поезію, які дратують людей старших поколінь. Навіть зрілі особистості, налаштовані загалом доброзичливо, не сприймають нового мистецтва просто тому, що не здатні його зрозуміти. Річ не в тому, що воно здається їм кращим чи гіршим – воно для них просто не мистецтво».

Звинувачення у принципово «антихудожній» спрямованості найчастіше висувалися на адресу ***дадаїзму*** (від франц. Dada – дитячий дерев’яний коник, нісенітниця) – авангардистської мистецької течії 1916 – 1924 рр., заснованої на знак протесту проти І Світової війни та освіченого міщанства як її винуватця. Дадаїзм, за визначенням його засновника Трістана Тцари, визначається передусім тотальним запереченням («Дада означає ніщо») та радикальним розривом із традиційними естетичними принципами. У програмних текстах дадаїзму («Маніфест 1916 р.», «Маніфест 1918 р.» та ін.) декларуються «Повна самостійність слова» (Г.Балль), принципова позасистемність («Найкраща система – відсутність системи», Т.Тцара), прагнення до створення нової художньої мови через руйнацію застарілих і неприродніх логіко-граматичних конструктів («Думка формується у роті», Г.Балль).

*Художньому світобаченню* дадаїстів (серед яких Тристан Тцара, Гуго Балль, Рафаель Гюльзенбек) властиві епатаж, абсурдність, примітивізм, абстрактність, синкретизм, хаос, алогізм.

*Основні поетичні принципи* дадаїзму – редукований («симультанний» та «статичний») текст, звуковий («бруїстський») вірш, концерт шумів («бруїстська музика»), колаж, алеаторична творчість (тексти, композиційний принцип яких визначається випадком).

Революційні ідеї дадаїстів набули закономірного продовження у ***сюрреалізмі*** (від франц. Surréalisme – надреальність) – авангардистському напрямі у мистецтві І пол. ХХ ст., орієнтованому на пошук «справжньої дійсності» в ірраціональному неусвідомленому (підсвідомості) шляхом занурення у межові стани свідомості. *Автор терміну,* Гійом Апполінер, вперше вживає його ще 1918 року в есе «Новий дух» (1918); проте повноцінне обгрунтування з опорою на *філософські концепції* фройдизму й інтуїтивізму ( пріоритетна роль підсвідомого, сон як ключ до розуміння природи людини, протистояння еротичного (творчого) й танатичного (деструктивного) імпульсів у людській психіці) сюрреалізм отримає у роботах Андре Бретона («Перший маніфест сюрреалізму» 1924 р., «Другий маніфест сюрреалізму» 1926 р.).

У численних експериментальних творах *представники* сюрреалізму – Андре Бретон, Луї Арагон, Поль Елюар, Філіп Супо, Сальвадор Далі, Луїс Бунюель, - пропагуватимуть такі *поетичні принципи*, як «злиття сну й реальності в абсолютну надреальність – сюрреальність» (А.Бретон), «автоматичне письмо» (А.Бретон), «вільна асоціація» та «конвульсивна краса» (С.Далі), а джерелом творчості вбачатимуть змінені стани свідомості.

Під **вільною асоціацією** сюрреалісти розуміють такий механізм роботи мислення, при якому дедалі слабшають і повністю зникають логічні зв’язки між референтом (предметом об’єктивної дійсності) і денотатом (його відображенням у підсвідомості суб’єкта). З такого удавано-випадкового зближення максимально віддалених реальностей (П.Реверді) і постає химерний сюрреалістичний образ, краса якого є, за визначенням С.Далі, **«конвульсивною»,** оскільки викликає у рецепієнта загострену емоційну реакцію – подив, захоплення, подекуди шок. З метою більш ретельного відображення «реальності сну» А.Бретоном була запропонована техніка **автоматичного письма** як механічної фіксації генерованого підсвідомістю потоку вільних асоціацій. У романі-маніфесті А.Бретона та Ф.Супо «Магнитні поля» (1928 р.), повністю виконаного у техніці автоматичного письма, спостерігаємо такі значущі поетичні принципи сюрреалізму, як алогізм («логіка сновидіння», коли вторгнення фантастичного у повсякденну реальність сприймається як дещо природне), двовимірність знаку, відсутність синтаксичного оформлення тощо.

Принцип «вільної асоціації» використовується і представниками ***імажизму*** (англ. Image – образ) – анархо-суб’єктивістської школи в англомовній поезії 1910 – 1920-х рр., що ставила на меті трансляцію безпосередніх суб’єктивних вражень через алогічне сполучення метафор і образів. *Автор терміну,* Езра Паунд, сформулював шість основних принципів імажизму у *програмному «Маніфесті імажизму»* 1915 р.: 1) точне використання повсякденного мовлення без зайвих прикрас; 2) розмаїття віршових розмірів, експерименти з формою; 3) тематичне розмаїття, відсутність табуйованих тем; 4) відображення образу як «інтелектуально-емоційного комплексу у певний момент часу»; 5) чіткість і ясність вражень, що утворюються під впливом тексту; 6) концентрація свідомості; «три принципи побудови віршу»: образний (фанопейя), мелодійний (мелопейя), інтелектуальний (логопейя).

У відповідності до концепції Бергсона, імажисти розуміють образ у вірші не як «декорацію», а як «сутність інтуїтивної мови» (Т.Хьюм). Імажистський вірш має поставати як свого роду «каталог образів»; його визначальними поетичними принципами стають суггестивність, лаконізм, «раптовість ракурсів» (Т.Хьюм) та «чиста образність», що відтворюється за допомогою **«об’єктивних корелятів»** – такого «сполучення предметів, ситуації або подієвого ланцюжку, які виступають формулою конкретної емоції; варто лише описати зовнішні факти, що викликають певні переживання, щоб ця емоція одразу ж виникла» (Т. С. Еліот, «Гамлет і його проблеми», 1916). Характерним прикладом об’єктивного кореляту є образ «безплідної землі» з однойменної поеми Т.С.Еліота, розбудований за допомогою мотивів зневоднення, бездітного союзу, занепаду культури, фізичного старіння, згубного середовища великого міста тощо.

Тенденцію до радикального розриву із міметичним письмом продовжує мистецтво ***експресіонізму*** (від лат. expressio – вираження). У літературознавстві цим терміном позначають сукупність розмаїтих мистецьких течій 1910 – 1920-х рр., які інтенсивно виражають травматичний досвід І пол. ХХ ст. (зокрема, Першої Світової війни) через візійні теми кінця світу, Судного дня, загибелі людства тощо. *Філософською базою* експресіонізму стають ніцшеанська апологетика діонісійського начала у мистецтві та інтуїтивізм А.Бергсона.

*Автор терміну,* чеський художник і мистецтвознавець Антонін Матейчек, вбачає сутність експресіонізму передусім у розбудові нової виразної художньої мови для самовираження («Експресіоніст бажає, перш за все, виразити себе»). Ця декларація згодом уточнюється у *програмних текстах* експресіонізму: есеях «Футуристична техніка слова» А.Дьобліна (1913) та «Про експресіонізм в літературі» К.Едшмідта (1917), а також в альманаху «Сутінки людства» (1919), що зібрав під однією обкладинкою творчість переважної більшості представників експресіонізму: Георга Тракля, Ельзи Ласкер-Шюлер, Франца Верфеля, Казіміра Едшмідта, Іоахіма Бехера, Альфреда Дьобліна, Георга Гейма. «Ми хочемо більшого, ніж фотографія, – наголошує, зокрема, І.Бехер, – не погляд, а бачення; не опис, а співпереживання; не відображення, а вираження; не мова, а вигук; не репліка, а скрик; не почуття, а афект». Пріоритетне значення для експресіоністів має суб’єктивне сприйняття, адже, за визначенням Ф.Верфеля, «Світ починається з людини».

*Специфіка художнього світобачення*  експресіонізму передбачає апокаліптичне світовідчуття, катастрофізм, візії абсурдного деформованого світу і скаліченої ним людини, загострену емоційність, підсилену чутливість («Прагнення серця настільки очевидні, що здається, ніби це серце намальоване на грудях», К.Едшмідт), усталені мотиви натовпу, великого міста, «смерті у канаві», болю, крику тощо. Експресіонізм прагне не стільки естетичної, скільки шокової цінності. Важливою його ознакою є прагнення екстатичної, «абсолютної поезії» як крику, адресованого світу: «Найхарактерніший образ експресіонізму – відкритий в екстазі рот» (І.Бехер).

Серед основних *поетичних принципів* експресіонізму - контраст, гротеск, алогізм, абсурдизм, символіко-містична мова, руйнація традиційних метафор, ущільнення стилю, барабанні ритми, нагромадження іменників, неологізми, змінений порядок слів, низки химерних образів тощо.

Травматичний досвід Першої Світової війни був осмислений і її безпосередніми учасниками – представниками так званого ***«втраченого покоління»*** (франц. genération perdue). «Втрачене покоління» – соціальний феномен міжвоєнного періоду, спричинений, з одного боку, системною кризою (світоглядною, політичною, економічною) після І Світової війни; з іншого – браком механізмів реабілітації й соціальної реінтеграції молодих фронтовиків, що страждали на посттравматичні стресові розлади. Додатковими чинниками виступали характер військового конфлікту (довготривала позиційна війна), масова мобілізація (зміни у соціальному складі армії), нові технології (зброя масового ураження), збільшення ролі пропаганди у висвітленні перебігу військового конфлікту. Магістральною темою літератури «втраченого покоління», створеної переважно письменниками-фронтовиками, стає, відповідно, Перша Світова війна та її найближчі наслідки.

Література «втраченого покоління» – феномен інтернаціональний. Серед її *програмних текстів* – романи француза Анрі Барбюса («Вогонь», 1918), американців Джона Дос Пассоса («Три солдати», 1921) та Ернеста Хемінгуея («Прощавай, зброє», 1927), німця Еріха Марії Ремарка («На західному фронті без змін», 1928), англійця Річарда Олдінгтона («Смерть героя», 1928).

*Автор терміну* –американська письменниця Гертруда Стайн – почула цей влучний вислів від власника автосервісу, що сварив молодого робітника: «Ви втрачене покоління. Усі ви такі. Уся молодь, що була на війні. Ви нічого не поважаєте. Ви всі зіп’єтеся». Популярності вислів набув завдяки романам Ернеста Хемінгуея («Свято, яке завжди з тобою», «Фієста»).

Найголовнішою *ідеєю* літератури «втраченого покоління» є гостре неприйняття війни, її свідома й послідовна дегероїзація. «Війна – це надприродна, жахлива втома, – зазначає, зокрема, А.Барбюс, - вода по пояс, і бруд, і воші, і мерзота». Жахлива й неприродна, війна з особливою відвертістю демонструє абсурдність людського життя, знецінює його. «Припустимо, ми виживемо; та чи доведеться нам жити? – розмірковує, приміром, Е.М.Ремарк. – Яке ж безглузде усе, що написане, зроблене й передумане людьми, якщо у світі можливі подібні речі!» Безглуздий характер війни приводить А.Барбюса до парадоксального висновку: «У цій війні виграє той, хто її програє… Війна триватиме доти, допоки питання про неї будуть вирішуватися не тими, хто помирає у боях».

*Основу художнього світобачення* літератури «втраченого покоління» становлять пацифізм, антимілітарізм, викриття абсурдності війни. Світогляд героїв, так само, як і авторів-фронтовиків, значною мірою обумовлений посттравматичним стресовим станом (внутрішня спустошеність, втома, неприкаяність, відчуження, гостре несприйняття соціальних конвенцій, галюцинації, спонтанні спогади, алкоголізм і деструктивна поведінка як терапія травми, що дається взнаки, зокрема, у світогляді **Доби джазу**). При цьому внутрішній конфлікт героя (душевний розлад) має пріоритет над зовнішнім (власне війна). Усталені мотиви літератури «втраченого покоління» – дегуманізація людини на війні, протиставлення фронту й тилу як моделей «справжніх» і «хибних» стосунків, фронтове братерство, повернення додому тощо.

Серед основних *поетичних принципів* літератури «втраченого покоління» – автобіографізм, документалізм, «окопна правда» (огрублення мови, військовий жаргон, обсценна лексіка, натуралістичне зображення жахів війни, фізіологізм), лаконізм, мінімалізм за рахунок розбудови підтексту **(«принцип айсберга»),** а також специфічний тип героя (молода людина без життєвого досвіду; представник середнього класу; доброволець або призовник, в обох випадках – переживає болісне розчарування, впадає у відчай або вдається до пасивного протесту; посідає найнижчі ланки армійської ієрархії – рядовий, унтер-офіцер, молодший офіцер); «колективний герой»; «об’єктивне письмо» – відмова від моральної оцінки дій людини на війні.

Травматичний досвід двох світових воєн лежить в основі світобачення зрілого ***екзистенціалізму*** (лат. existentia – існування) – ірраціоналістичного напряму у філософії та літературі ХХ ст., що від початку постає як відповідь на системну кризу релігійної епістеми у середині ХІХ ст. (ранній екзистенціалізм С.Кьєркегора, 1840 – 1910), а згодом фокусується на вивченні й зображення людського існування у зіткненні з абсурдом буття в умовах світових воєн, становлення тоталітарних режимів, експансивного омасовленя тощо (зрілий екзистенціалізм Ж.-П.Сартра, А.Камю, К.Ясперса, М.Хайдеггера, 1910 – 1950).

*Автор терміну,* Карл Ясперс, належить до представників так званого **релігійного екзистенціалізму**, згідно з яким людина може знайти втрачений сенс життя у самопожертві на користь інших (третя стадія еволюції особистості за Кьєркегором – «стадія Христа»). Натомість, **атеїстичний екзистенціалізм** наголошує, що людина знаходить сенс життя у собі: через усвідомлення колективної відповідальності за світ **(«оптимістичний екзистенціалізм»** Ж.-П.Сартра) або індивідуальний, хоча й приречений на поразку, спротив абсурду (**«песимістичний екзистенціалізм»** А.Камю). Ці ідеї набувають розвитку у *програмних текстах* екзистенціалістів*:* «Або – або» Серена Кьєркегора, «Міфі про Сизифа» та «Абсурді і самогубстві» Альбера Камю, есеї Жана-Поля Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм» та ін.

Якщо класична філософія віддає перевагу питанням «сутності» (есенції), то в екзистенціалістів на перший план виходять проблеми «існування» (екзистенції). За відомим визначенням Жана-Поля Сартра, **«існування людини передує її сутності»** – себто, людину характеризують її вподобання та вчинки, а не усталена «людська природа». Єдине мірило здібностей людини – її дії; єдине, що обмежує її здатність змінювати себе і світ – вона сама. Сартр ототожнює екзистенціалізм із гуманізмом саме тому, що це філософське вчення відкриває перед людиною безмежний простір **свободи** («людина приречена на свободу»); втім, ця свобода «накладає на нас важкий тягар відповідальності» (Ж.-П. Сартр) – не лише за себе, але й за весь світ, оскільки все, що відбувається у світі, є результатом наших спільних дій або бездіяльності **(«колективна відповідальність»).**

Дещо інакше трактує пріоритет екзистенції над есенцією Альбер Камю.

«Є лише одна справжня серйозна філософська проблема – проблема самогубства. – стверджує філософ. – Вирішити, **чи вартує життя того, щоб його прожити,** означає відповісти на фундаментальне питання філософії». Життя при цьому позиціоноване не як відрада, а як «юдоль скорботи». «Людина не за власної волі закинута, ніби у безодню, у ворожий і похмурий світ», – зазначає, зокрема, Серен Кьєркегор. Визнаючи нездоланність абсурду як іманентної властивості буття, Камю рішуче заперечує «революційний оптимізм» Сартра, адже революційні проекти із перебудови світу часто призводять до ескалації насильства й примноження абсурду. У межах концепції Камю людина несе відповідальність виключно за саму себе (індивідуальна відповідальність), а єдиною прийнятною формою спротиву абсурду стає для неї індивідуальний, творчий **бунт:** «Бунтувати означає повстати проти своєї долі і усього світоладу… Я бунтую, отже, я існую» (А.Камю).

До свідомого спротиву абсурду буття людина йде поступово. Переважна більшість людей не усвідомлює абсурдність світу, а отже, і не осягає своєї свободи, і не приймає відповідальності. Такий тип особистості Мартін Хайдеггер називає **das Man.**

Осягнути абсурдність буття допомагають так звані **граничні ситуації**, під якими Карл Ясперс розуміє ситуації екстремальної небезпеки, зіткнення зі смертю, що знецінюють усі попередні цінності й сенси. У граничну ситуацію потрапляють, зокрема, герої повісті Сартра «Стіна», які чекають на розстріл, або Мерсо, герой повісті Камю «Сторонній», заарештований за вбивство. Гранична ситуація спонукає людину до розуміння короткочасності життя і, відмовідно, **унікальності власного існування.**

Осягнувши абсурдність світу, людина або приймає її (і стає **людиною абсурдною**), або наважується на спротив (і стає **людиною бунтівною**). Абсурдна людина, за визначенням Камю, «ні до чого не вдається заради вічності і не заперечує це… Переконавшись у скінченності своєї свободи, у відсутності перспективи бунту, а також у тлінності свідомості, вона готова продовжувати діяти у тому часі, що відпущений їй життям. Тут її поле, місце її вчинків, вільне від будь-якого суду, крім її власного». Класичний приклад абсурдної людини і водночас культурний герой екзистенціалізму – Сізіф з есе Камю «Міф про Сізіфа», «вищий за свою долю, твердіший за свій камінь… Йому належить його доля. Сізіфа слід уявляти щасливим».

Натомість, людина бунтівна – це «людина, яка говорить «ні» (А.Камю), тобто, встановлює певні межі, які не можна порушувати. У роботі «Бунтівна людина» Камю послідовно розглядає різні форми бунту (індивідуальний і колективний, революційний і творчий, метафізичний та історичний) і доходить висновку, що найпродуктивнішою з них є така, що не сприяє подальшому примноженню абсурду – внутрішній, індивідуальний, творчий бунт «ангажованого митця», який повною мірою осягає і свободу, і відповідальність.

Серед *поетичних принципів* екзистенціалізму слід виділити, перш за все,

гібридизацію художнього тексту й філософського трактату («Хочеш бути філософом – пиши роман», А.Камю). Домінантний жанр екзистенціалістської прози – філософське есе. Як «література ідей», екзистенціалізм тяжіє до універсалізації й узагальнення через звернення до універсальних символів, міфів, специфічних хронотопів; персонажі творів екзистенціалістів позбавлені глибокого психологізму і функціонують як «рупори ідей»; зіткнення ідей також стає джерелом художнього конфлікту. Звідси – знижена сюжетна динаміка та пріоритет дієгетичного модусу над міметичним. Однією з важливих ознак екзистенціалісьської прози є «нульовий ступінь письма» (Р.Барт) – чисте, не обтяжене засобами художньої виразності, деіндивідуалізоване письмо, повна відсутність авторського стилю.

Питаннями конструювання «суб’єктивної реальності» та «мовної свідомості» у парадигмі модерністського світобачення займається **література «потоку свідомості». *«Потік свідомості»*** (англ. Stream of consciousness) – художній прийом і тип оповіді у модерністській літературі І пол. ХХ ст., що прагне безпосередньо відобразити когнітивні механізми людини через вербалізацію різних форм психічного стану та відтворення складного перебігу розвитку думки на різних рівнях свідомості.

Термін «потік свідомості» набув популярності завдяки роботі американського психолога Уільяма Джейма «Наукові основи психології» (1890), який використав метафору потоку для позначення безперервності, плинності мисленнєвого процесу: «Свідомість завжди є для себе самої чимось цілісним, не подрібненим та частини. Такі вислови, як «ланцюжок (або низка) психічних явищ», заперечують нашим безпосереднім уявленням про свідомість. У свідомості немає ланок, вона тече безперервно».

Концепція Джеймса набуває поширення й розвитку у критичному і творчому доробку **представників** літератури «потоку свідомості» – Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Вірджинії Вулф. «Те, що ми називаємо реальністю, є певне співвідношення відчуттів і спогадів, що оточують нас одночасно», - зазначає, приміром, Пруст. Одна з засновниць **«блумсберійської групи»** Вірджинія Вулф в есе «Про сучасну літературу» (1919) закликає «фіксувати кожний атом в тому порядку, у якому він виникає у нашій свідомості». Джеймс Джойс у незавершеному романі «Герой Стівен» розмірковує про **епіфанії** (від грецького «явлення»; в інтерпретації Фоми Аквінського – «богоявлення», завершальний етап у осягненні краси божого задуму) – спонтанні й швидкоплинні прояви справжньої природи людини через жести, похибки мови, раптові осяяння, фіксування яких і є справжнім завданням мистецтва.

*Програмні тексти* літератури «потоку свідомості» – епопея М.Пруста «У пошуках втраченого часу» (1913 – 1927), романи Дж.Джойса «Улісс» (1922) та В.Вульф «Місіс Деллоуей» (1924), кожен у свій спосіб, відбивають процес поетапного розвитку думки від випадкової асоціації, викликаної зовнішнім подразником (рівень безпосередньої спонтанної рефлексії), через спогади, світоглядні засади, соціальні комунікації й плани (рівень подовженої системної рефлексії) до найпотаємніших прошарків психіки: фобій, комплексів, травм (рівень підсвідомого). Важливу роль у розбудові суб’єктивної картини світу відіграють спогад (контрольований і неконтрольований) як один із найпотужніших засобів конструювання ідентичності («У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста) та множинна фокалізація, яка дозволяє зіставляти й порівнювати віддзеркалення реальності у свідомості окремих людей («Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф, «Улісс» Джеймса Джойса). При цьому плинність людського мислення передається за допомогою екстремальної форми внутрішнього монологу із послабленими або відсутніми логічними зв’язками між компонентами; синтаксична структура, у такий спосіб, ніби поступово «розчиняється» в удавано-хаотичному нагромадженні вільних (зорових, звукових та ін.) асоціацій, про що свідчить відмова від пунктуації. Широко використовуються прийоми ретардації та ретроспекції, внутрішнього психологізму.

Потужною тенденцією розвитку літературного процесу І половини ХХ століття стає ***неоміфологізм***, який актуалізує комунікативний (Р.Барт, К.Леві-Стросс) та епістемологічний (М.Фуко) статус міфу, визнає міф домінантною формою художнього мислення і розглядає перебіг культурного й цивілізаційного розвитку як процес складної взаємодії культурних, естетичних, історичних, політичних та інших міфів. У просторі художнього тексту неоміфологізм позначається через ігрову реінтерпретацію міфологічних сюжетів, символів, образів (міфологем) трьома основними шляхами: через історизацію («Кассандра» К.Вольф), реконструкцію («Доктор Фаустус» Т.Манна) або зворотне прочитання («Пігмаліон» Б.Шоу) міфу. Позиціонуючи міф як маніфестацію вічної й незмінної людської природи («Улісс» Дж.Джойса), ключ до розуміння механізмів підсвідомості («Степовий вовк» Г.Гессе), універсальний сценарій розвитку людства («Сто років самотності» Г.Гарсіа Маркеса), неоміфологізм ХХ століття актуалізує такі характерні риси міфологічного мислення, як тотожність форми й змісту у складній концептуальній метафорі («магічний театр» у Г. Гессе, «хвороба» у Т. Манна), ототожнення генези й сутності, заміна причинно-наслідкових зв’язків прецедентними, циклічна модель часу, трирівнева структура світу тощо.

Базова жанрова модель неоміфологічної літератури І пол. ХХ ст. – ***інтелектуальний роман*** як модифікація філософського роману, що постає у переламні історичні моменти на тлі потреби витлумачення сутності подій крізь синтез науки й мистецтва, в універсалізованих міфологічних образах (Томас Манн, «Про вчення Шпенглера», 1924).

Сформований від початку у німецькій літературі у переламний історичний момент (1914 – 1923 рр.), інтелектуальний роман і в подальшому актуалізується на кризових етапах історичного розвитку (1945 – 60-ті рр., 1980 – 90-ті рр.) Його *провідними рисами* є **неоміфологізм** художнього світобачення, ретельно спланована космогонія, наукова концепція в основі, двоєсвіття (реальний і міфологічний вимір), герметизм, розгорнуті концептуальні метафори, **«авторська маска»**; у **британському інтелектуальному романі 1950-х – 70-х** **рр.**, що постає на тлі кризи британської імперської свідомості у повоєнні роки, - теми англійськості, британськості, **«світу як тексту»,** стратегії текстової **«відкритості»** та **«подвійного кодування»,** іронічний модус.

Серед *програмних прикладів* жанру слід загади романи «Чарівна гора» (Т.Манн, 1924), «Степовий вовк» (Г.Гессе, 1927), «Доктор Фаустус» (Т.Манн, 1947), «Волхв» (Д.Фаулз, 1965), «Під сіткою» (А.Мердок, 1954), «Агасфер» (С.Гейм, 1981) тощо.

*Приклад аналізу:* роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» осмислює трагічну провину німецької інтелігенції (т.зв. Schuld-frage) у становленні нацистського ладу і подальшій загибелі Німеччини крізь призму концептуально значущого для німецької ментальності фаустіанського міфу. Наукова основа роману і водночас організуючий принцип його структури – теорія гармонії Арнольда Шенберга, зокрема, розроблений ним метод додекафонії – сполучення дванадцяти співвіднесених лише між собою тонів октави у прямій та зворотній послідовності (12х2 = 24 нотних знаки як 24 роки угоди між Фаустом та Мефістофелем). Замкненість і єдність рівномірно темперованої («хроматичної») октави у поєднанні з ретроспективною композицією (життя головного героя, геніального композитора Леверкюна реконструюється через спогади його друга й біографа) підкреслює герметичну замкненість роману. Біограф Леверкюна, Серенус Цайтблом, постає, в такий спосіб, як «авторська маска», простак-сімплициссімус, не здатний повною мірою осягнути трагедію генія. Ретельно спланована космогонія «Доктора Фаустуса» являє себе через подієвий телеологізм, підсилений символічно маркованими іменами власними (Кайзерсашерн, Серенус Цайтблом, Шильдкнапп, Шлепфус та ін.). Принцип двоєсвіття реалізовано, з одного боку, через співвіднесення та взаємопроникнення міфологічного та реального вимірів роману (життя головного героя як реінтерпретація життєвого шляху Фауста), з іншого – через прозорі паралелі між етапами особистого гріхопадіння Леверкюна та «історичного гріхопадіння» Німеччини). Базові концептуальні метафори: три етапи розвитку німецької музики (класичний, романтичний, модерністський) як етапи трансформації «німецької душі»; хвороба Леверкюна як актуальний стан німецької культури доби декадансу.

Важливою віхою розвитку драматургії І пол. ХХ ст. виступає ***епічний театр*** – концепція сучасної драми, що заперечує катарсис як ключовий принцип традиційного «театру переживання» на користь відстороненого, критичного, аналітичного осмислення подій, яке досягається через «ефект відчуження» (V-еффект). *Автор терміну,*  засновник епічного театру Бертольт Брехт, впроваджує та уточнює його у програмних критичних есеях «Малий органон для театру» (1948) та «Роздуми про труднощі епічного театру» (1927).

В основі концепції епічного театру лежать *ідеї* відчуження глядача через розклад традиційної, спрямованої на напруження драматичної структури на слабко поєднані окремі сцени, розмежовані епічними (розповідними) елементами – короткими вступами, коментарями, піснями баладного типу (зонгами); несподівана реінтерпретація добре відомих сюжетів; руйнація життєподоби через відмову від реалістичної міміки, жестів, техніки мовлення, сценічних декорацій; відмова від «магії сцени», руйнація «четвертої стіни» через демонстрацію технічного процесу постанови вистави, елементи інтерактиву між акторами й глядачами.

**Питання для самоперевірки**

1. Модернізм як культурна домінанта І половини ХХ ст.: філософська база, естетичні принципи, основні напрями та течії.
2. Дадаїзм: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
3. Сюрреалізм: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
4. Експресіонізм: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
5. Імажизм: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
6. Література «потоку свідомості»: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
7. Література «втраченого покоління»: визначення, загальна характеристика, філософська база, естетичні принципи, основні представники.
8. Екзистенціалізм як філософське й літературне явище: загальна характеристика, різновиди, система екзистенціальних категорій, поетика й проблематика.
9. Епічний театр Бертольта Брехта: загальна характеристика, етапи еволюції, основні прийоми.
10. Інтелектуальний роман у зарубіжній літературі І пол. ХХ ст.: проблема визначення, загальні характеристики, поетичні принципи, основні представники.

**Використана література:**

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. : А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. Київ : ВЦ Академія, 2007. 624 с.
3. Зарубежная литература ХХ в.: Учебное пособие для высших учебных заведений / В.М. Толмачев и др. Москва : Академия, 2003. 640 с.
4. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: Навчальний посібник / за ред. В. І. Кузьменка Київ : ВЦ Академія, 2012. 432 с.
5. Зарубежная литература ХХ в. : Учебное пособие для высших учебных заведений / Л.Г.Андреев и др. Москва : Академия, 2004. 559 с.
6. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2012. 486 с.
7. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
8. Літературознавство: Словник основних понять / за ред. Гайке Ґфрерайс. Львів : Богдан – Метцлер Компакт, 2008. 280 с.

**ТЕМА 7. ІІ ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ ст.: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС**

*Історико-філософські координати ІІ половини ХХ століття. Основні тенденції розвитку літературного процесу «після Освенциму». Рецепція травматичного досвіду Другої Світової війни у творчості «групи 47». Жанр антиутопії. Простір експерименту: театр абсурду, «новий роман», література «розбитого покоління», «школа чорного гумору». Постмодернізм як культурфілософська домінанта ІІ половини ХХ століття та специфічний код письма: проблема визначення, філософська база, провідні концепції, основні поетичні принципи та прийоми. Своєрідність неоміфологічного світобачення у латиноамериканському магічному реалізмі. Літературний процес у Японії: основні принципи естетики дзен.*

Літературний процес ІІ половини ХХ століття розвивається під впливом карколомних змін майже в усіх сферах людського буття. Створення ядерної зброї, Холодна війна і гонитва озброєнь, крах колоніальної системи і становлення нових національних держав, «три революції» – науково-технічна, «зелена» й сексуальна, «суспільство споживання» й розвиток постіндустріальної економіки, глобалізація, підкорення космосу, розпад СРСР та кінець біполярного світу – ось лише невеличка частка факторів, які, кожен у свій спосіб, сформували світогляд сучасної людини й обумовили естетичну й філософську неповторність літератури ІІ половини ХХ століття.

Проте вихідною точкою розбудови культурного простору після гуманітарної катастрофи Другої Світової війни стає трагедія Освенциму. У відомому есеї «Після Освенциму» філософ Теодор Адорно зазначає: «Освенцим довів, що культура зазнала краху. Те, що могло відбутися там, де живі усі традиції філософії, мистецтва й просвітницького знання, говорить про дещо значніше, ніж те, що дух і культура не змогли пізнати людину і змінити її. Після Освенциму будь-яка культура разом із будь-якої її нищівною критикою – просто мотлох». Жан-Франсуа Ліотар у резонансній роботі «Стан постмодерну» називає Освенцим символом краху гуманізму, «іменем кінця історії», «тотальною подією» нашої доби, «злочином, який відкриває постсучасність». Освенцим, за Ліотаром, знищує усі фундаментальні метанаративи євроатлантичної цивілізації – віру в розум, прогрес, гуманізм.

Світовідчуття травмованої війною людини виразно передає ***театр абсурду*** (англ. theatre of absurd) – тип сучасної антидрами, заснованої на концепції тотального відчуження людини від фізичного й соціального середовища. Ця форма театру постає проти традиційної драми за рахунок відмови від детерміністських принципів сюжетотворення, послідовної руйнації усталених категорій змісту, героя, сюжету, послаблення життєподоби, розмиття часопросторових координат.

Автор терміну, британський літературознавець Мартін Есслін, впроваджує його на позначення схожих тенденцій у творчості драматургів, які офіційно не об’єднувалися у жодні формальні спілки, не виробляли маніфестів і не узгоджували поетичні принципи. Проте всі вони – француз румунського походження Ежен Іонеско, швейцарець Фрідріх Дюрренматт, ірландець Семюель Беккетт, англієць Гарольд Пінтер та інші – поділяли візію статичного світу («кінець історії») як «агонії, де немає реальної дії» (Е.Іонеско). На сцені театру абсурду зазвичай панує дегероїзований герой – пасивний, маргіналізований, абсурдний, статичний, нездатний до змін; за допомогою жанрово-стильового синкретизму, фарсових і буфонних форм комічного, прийомів контрасту, гротеску, взаємопроникнення реального й фантастичного, чорного гумору, повторень і рекурсії драматурги театру абсурду подають у трагікомічному ракурсі проблеми розпаду особистості, розбрату душі й тіла, краху суспільних інститутів і принципів людської комунікації. Статичний світ із циклічною моделлю часу, ритуалізація дії знаменують ніцшеанське «вічне повершення», клішоване мовлення героїв – втрату ідентифікації, історичної та особистої пам’яті. Парадоксальність театру абсурду підсилює принципова невирішуваність конфлікту.

Прагнення осмислити травматичний досвід Другої Світової з особливою виразністю постає у літературі Німеччини, яка наприкінці 1940-х років (так звані «нульові роки») знаходиться на історичному роздоріжжі. Місію розбудови концепції духовного розвитку «нової Німеччини» з урахуванням трагічних помилок І половини ХХ століття бере на себе заснована Хансом Вернером ***«група 47»*** (нім. Gruppe 47) – літературне об’єднання німецькомовних письменників повоєнної доби (1947 – 1972). Творчість представників «групи 47» має відверто антимілітарістський і політично ангажований характер; підіймає проблеми колективної й індивідуальної історичної пам’яті («Траекторія краба» Г.Грасса) та її ролі у розбудові концепції «нової Німеччини», історичного ревізіонізму й небезпеки реабілітації нацизму («Більярд у пів на десяту» Г.Белля); критично переосмислюючи традиції німецьких Fronterlebnis (фронтових спогадів), прагне продемонструвати індивідуальний вимір колективної трагедії і за рахунок зображення руйнівного впливу війни на життя й долі окремих людей поставити питання про межі відповідальності німецького народу за трагедію ІІ Світової війни (Schuld-frage). Серед інших важливих тем – екологічна криза, Холодна война й гонка озброєнь, ядерна небезпека, вплив естетичних і мовних умовностей на конструювання психологічних і соціальних структур, феміністський рух у Німеччині («Роздуми про Крісту Т.» К.Вольф), проблема тероризму.

Жахливі наслідки розбудови «ідеальних суспільств» у тоталітарних системах ІІ половини ХХ століття дають поштовх до бурхливого розвитку ***антиутопії***(від гр. anti – «проти», eu – «благо», topos – «місце») – жанру науково-фантастичної літератури, спрямованого на критичний опис наслідків розвитку суспільства утопичного типу з метою висвітлення найбільш небезпечних тенденцій даного процесу. Хоча антиутопія відома ще з античних часів, а сам термін був впроваджений вікторіанським мислителем Джоном Стюартом Міллем, остаточно вона оформлюється як самодостатній художній феномен саме у ХХ сторіччі, на тлі становлення тоталітарних систем, що декларували розбудову «ідеальних суспільств майбутнього» (Дж. Оруелл: «Антиутопія стає можливою лише після того, як утопія дискредитувала себе»). У 1952 році у роботі Гленна Неглі й Макса Патрика «У пошуках утопії» антиутопія вперше визначається як самостійний літературний жанр.

Головні теми антиутопії – деіндивідуалізація особистості (Є.Замятін), дегуманізація людини в умовах суспільства споживання (О.Хакслі, Р.Бредбері), тотальний контроль суспільної думки (Дж. Оруелл), роль пропаганди, засобів масової інформації і мови в цілому у процесах форматування самоідентифікації окремих людей і цілих держав (феномен «новоязу» Дж. Оруелла). *Програмними прикладами* антиутопії можна вважати романи «1984» (Дж. Оруелл), «Колгосп тварин» (Дж.Оруелл), «Прекрасний новий світ» (О.Хакслі), «451 градус за Фаренгейтом» (Р.Бредбері).

Події антиутопії зазвичай відбуваються у розбудованому на основі соціального прогнозування майбутньому систем, що існують або народжуються у теперішньому (індустріальний капіталізм у Хакслі, тоталітарна дежрава у Оруелла, постіндустріальне «суспільство споживання» у Бредбері). в антиутопічних суспільствах наявна соціальна стратифікація без можливості вертикальної соціальної мобільності, а розвиток технологій випереджає розвиток духовних якостей людини. На тлі в цілому статичної, стабільної соціальної конструкції відбувається динамічне розгортання конфлікту всевладної системи і окремої особистості, приреченої на поразку.

У гуманітарному дискурсі суперечливий і розмаїтий період 1950-х – початку 2000-х років позначено як добу ***постмодернізму.*** Постмодернізм (англ. Postmodernism) – багатозначний і динамічно рухливий у залежності від історичного, соціального й національного контекстів комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних та емоціонально-естетичних уявлень, що виникає і формується впродовж ХХ століття, досягаючи концептуальної оформленості у 1960-70-ті рр.

Хоча сам термін «постмодернізм» був *вперше вжитий* ще 1917 року, у роботі Р.Панвіца «Криза європейської культури», та згодом застосований Ф. де Онісом для позначення «короткого проміжку між першою та другою фазами модернізму», його сучасне тлумачення ближче до дефініції Арнольда Тойнбі, який у славнозвісному «Дослідженні з історії» 1947 року визначає постмодернізм як «повоєнний період розвитку цивілізації», позначений глобалізацією, становленням постіндустріальної економіки та зміцненням міжнародного співробітництва.

У гуманітарному дискурсі ІІ пол. ХХ ст. формуються два магістральні **підходи до вивчення постмодернізму** – **історичний та трансісторичний.** У межах історичного підходу постмодернізм розглядається як унікальне явище, що виникає у постіндустріальну добу і висвітлює властивий їй тип свідомості (Ж.-Ф.Ліотар, Ф.Джеймісон). У свою чергу, трансісторичний підхід розуміє постмодернізм як властиву кожній добі «кризову фазу», етап розпаду домінантної культурної парадигми, позначений так званою «транзитивною естетикою – іронічною деконструкцією попередньо визначених, усталених і канонізованих форм (У.Еко: «У кожної епохи свій постмодернізм»).

Існуючі наразі різноманітні й подекуди протилежні визначення постмодернізму доцільно розподілити на чотири групи. До першої належатимуть ті, що визначають **постмодернізм як специфічний стан свідомості** – принципово антиієрархічне мислення, спрямоване на руйнацію раціоналістичних обґрунтувань феноменів дійсності і різноманітних **метанаративів** – узагальнюючих теорій, що претендують на універсалізм і легітимізують поточний стан речей (як зазначає Ж.-Ф.Ліотар, «Постмодернізм є криза віри у метанаративи»).

Друга група визначень позиціонує **постмодернізм як специфічний спосіб світосприйняття**, так звану **«постмодерністську чуттєвість»,** якій властиві відчуття світу як хаосу, тотальний релятивізм, **епістемологічна невпевненість** (за М.Фуко – зневіра у можливостях наявного поняттєвого апарату надати об’єктивне й несуперечливе тлумачення дійсності), іронічний модус тощо. В межах подібного підходу Ф.Джеймісон та Ж.Бодрійяр визначають постмодернізм як культуру симуляції, що ґрунтується на **симулякрах. *Симулякр*** (від лат. simulacrum – «зображення») – кінцевий етап еволюції знаку, «копія копії» (Платон) або копія без орігіналу (Ж.Бодрійяр). Для перетворення на «чистий симулякр» образ, за Жаном Бодрійяром, має послідовно змінити статус від відображення базової реальності до її маскування, викривлення, маскування відсутності базової реальності і, нарешті, до втрати будь-якого зв’язку з реальністю (характерний приклад – Діснейленд). Внаслідок подібних трансформацій виникає специфічний світ моделей і симулякрів, що ніяк не співвідносяться з реальністю, проте сприймаються набагато реальнішими за реальність (так звана **гіперреальність**). Сучасність, за Бодрійяром, є тотальною симуляцією: влада лише симулює владу, в той час як опозиція симулює спротив їй; інформація не генерує сенс, а лише імітує, симулює його; ефективна комунікація підміняється симуляцією спілкування тощо.

Третя група визначень розглядає **постмодернізм як напрям у сучасній літературній критиці**, що ґрунтується на синтезі провідних постулатів постструктуралізму й деконструктивізму – концепцій «смерті автора» (Р. Барт), «світу як тексту» (Ж. Дерріда), інтерпретативної відкритості тексту (У. Еко), «мовної особистості» (Ж. Лакан) тощо.

***«Смерть автора»*** – концепція, розвинена в однойменному есе Ролана Барта (1967), у якому проголошується необхідність відмови від біографічних методів аналізу тексту, оскільки останній постає не з індивідуального досвіду автора, а з «незчисленних центрів культури», і генерує зміст не в залежності від «пристрастей» чи «смаків» письменника, а в залежності від «вражень» читача. Автор, в такий спосіб, перетворюється на скриптора – суто формальну інстанцію, яка «несе в собі не пристрасті, настрої, почуття чи враження, а лише такий неохопний словник, з якого він черпає своє письмо, що не знає зупину». «Смерть автора» є запорукою народження **«відкритого тексту»,** а на рівні художньої практики результує у появі **«авторської маски»** як організуючого центру постмодерністської оповіді.

***«Світ як текст»*** – фундаментальне положення постмодерністської філософії, розроблене Жаком Дерріда для позначення світу як організованого багатосмислового знакового макроутворення, що виникає «у розгортанні і взаємодії різнорідних семіотичних просторів і структур». Як стверджує Дерріда, «немає нічого поза межами тексту»: особистість людини, розглянута крізь призму її свідомості, постає як сума текстів різного змісту й стилістики, з яких, власне, і складається наше уявлення про світ культури, науки, історії. Текст, у такий спосіб, постає і як сума знаків, які ми спостерігаємо навколо, наділяємо змістом, ранжуємо у відповідній послідовності і декодуємо у доступний нам спосіб (як діє, приміром, Вільгельм Баскервільський у романі Умберто Еко «Ім’я троянди»), і як змісти і значення, що можуть сприйматися читачем у залежності від його вихідних компетенцій.

***«Відкритий твір»*** (іт. Opera aperta) – поняття, впроваджене в однойменній роботі Умберто Еко (1965) для позначення специфічного різновиду творів, які не конструюють замкнений, самодостатній художній світ, а ставлять перед читачем питання про власний смисл, пропонуючи чи навіть нав’язуючи йому широкий діапазон інтерпретацій і категорично заперечуючи можливість однозначного розуміння. Хоча розподіл між «відкритими» і «замкненими» текстами доволі умовний (як зазначає Еко, «будь-який витвір мистецтва – це завершена замкнена форма, унікальна як організована органічна цілісність, і водночас відкритий продукт, оскільки він може піддаватися нескінченній кількості інтерпретацій), слід усвідомлювати, що **відкритість як імпліцитна текстуальна стратегія, що стимулює активне ігрове прочитання тексту**, з’являється у літературі не раніше ІІ пол. ХІХ століття (поетика суггестивності французьких символістів). Інші критерії, які слід враховувати, щоб уникнути насильницького, за визначенням Еко, розімкнення структури, – це статус тексту у конкретній культурі та його прагматика, встановлена на жанрово-стилістичному рівні. Найбільш значущі маркери відкритості – полісемантична назва, **авторська маска**, жанрова гібридизація, **подвійне кодування,** відкритість фіналу, розлогий алюзивний код тощо.

Нарешті, четверта група визначень поєднує дефініції **постмодернізму як художньої практики**, специфічного «коду письма», якому властиві використання «авторської маски» (К.Мамгрен), фрагментаризація наративу, нелінійне і дискретне письмо, іронічний модус, нонселекція, колаж, монтаж, пастіш, інтертекстуальність (Ю.Крістева, Ж.Женнетт), ризоморфні структури (Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі), принцип гри, стратегії «подвійного кодування» (Ч.Дженкс, Тео д’Ан) та «відкритості» тексту, жанрова гібридизація тощо.

***«Авторська маска»*** (англ. Author’s mask) – термін, запропонований Крістофером Мамгреном (1985) для позначення образу «фіктивного автора» як структуроутворюючого, організуючого центру фрагментарної, гетерогенної структури постмодерністської оповіді, покликаного спровокувати відповідні реакції імпліцитного читача і, в такий спосіб, запобігти «комунікативному провалу». Характерні ознаки «авторської маски» – ненадійність (викликана значною хронологічною дистанцією між подією та розповіддю про неї, ангажованістю оповідача, станом його свідомості тощо), метатекстуальні коментарі (проблематизація понять вигадки, авторства, текстуальності, відповідальності читача), трікстерство (висміювання умовностей масової літератури, читацьких сподівань, стереотипів мислення).

***Інтертекстуальність*** (англ. Intertextuality) – термін, впроваджений Юлією Крістевою (1969) для позначення широкого спектру міжтекстової взаємодії, внаслідок якої будь-який текст стає частиною глобального культурного інтертексту. Розуміється як у широкому (окказіональна, себто випадкова інтертекстуальність), так і у вузькому (інтенціональна, себто навмисна інтертекстуальність) сенсах. В останньому випадку власне інтертекстуальність в рамках класифікації, розробленої Жераром Женнеттом у роботі «Палімпсести», розглядається лише як один з п’яти можливих різновидів міжтекстової взаємодії, що охоплює «співприсутність» в одному тексті двох чи більше текстів на рівні цитацій, алюзій, плагіату та ін. Інші різновиди включають: **паратекстуальність** як відношення тексту до свого заголовку, передмови, післямови, епіграфу; **метатекстуальність** як коментуюча і часто критична відсилка до свого претексту; **гіпертекстуальність** як осміювання й пародіювання одним текстом іншого; **архітекстуальність** як жанровий зв’язок текстів.

***Подвійне кодування*** (англ. double encoding) – термін, впроваджений Чарльзом Дженксом та Тео д’Аном для пояснення специфічної природи постмодерністського тексту у порівнянні з іншими. Спираючись на визначення коду, надане Р.Бартом (код як асоціативне поле; надтекстова організація значень, що нав’язують уявлення про певну структуру; певний тип вже баченого, вже чутого, вже робленого) і розроблену ним класифікацію рівнів кодування художнього тексту (культурний, герменевтичний, символічний, семічний і наративний), дослідники стверджують, що постмодерністський текст, розрахований як на елітарного, так і на масового реципієнта, кодується на всіх вищезазначених рівнях двічі, у відповідності до компетенцій кожного з типів читачів. Запозичуючи жанрові кліше, тропи й топоси масової культури, постмодерністський текст водночас іронічно спростовує їх або наділяє їх більш складними, не властивими їм від початку смислами, апелюючи, у такий спосіб, як до масової, так і до інтелектуальної аудиторії.

***Ризома*** (фр. Rhizome) – термін, запозичений Жилем Дельозом та Феліксом Гваттарі (1974) з біології, де він означав специфічну форму кореневища без чітко визначеного центрального кореня, для позначення специфічного лабіринтоподібного типу безкінечної структури без центру, периферії й глибини (внутрішньої ієрархії), кожний елемент якої пов’язаний з іншими через складну систему проміжних зв’язків. За відсутності центру і внутрішньої ієрархії елементів навігація у ризомному просторі залежить виключно від бажань і компетенцій суб’єкта. Ризоморфну, себто ризомоподібну структуру мають, зокрема, глобальна мережа Інтернет; Вавілонська бібліотека з однойменної новели Х.Л.Борхеса, що виступає водночас концептуальною метафорою Всесвіту; глобальний інтертекст як сукупність взаємозв’язків між усіма текстами, створеними людством, та ін.

Різновидом ризоморфної структури виступає ***гіпертекст*** (від гр. hyper – «над», «зверх») – вперше описаний «батьком кібернетики» Тедом Нельсоном (1965) принцип організації інформаційних масивів, за яким окремі інформаційні елементи пов’язані між собою посиланнями, що дозволяють швидкий пошук необхідної інформації та/або перегляд взаємопов’язаних даних. Важливими *властивостями гіпертексту* є його дискретність, нелінійність, реверсивність, гранулярність, ризоморфність та варіативність. За *структурою* розрізняють гіпертексти аксильні та дисперсні; за характером побутування – статичні та динамічні; за характером прочитання – лінійні, циклічні, паралельні, лабіринтні.

Хоча художні гіпертексти починають стрімко поширюватися із розповсюдженням Інтернету (романи Мілорада Павіча «Хазарський словник», Хуліо Кортасара «Гра у класики», повість Майкла Джойса «Опівдні»), першим прикладом художнього гіпертексту можна вважати Біблію із апаратом перехресних посилань між книгами Євангелія. У літературі постмодернізму гіпертекстова побудова підкреслює *специфіку художнього світобачення доби*, спростовуючи принцип детермінізму, ілюструючи концепції епістемологічної невпевненості, кризи метанаративу, хаосмосу (довільного структурування хаосу), тотального релятивізму. Крім того, гіпертекстова структура використовується як важливий маркер інтерпретативної «відкритості» тексту, забезпечує зростання його смислотворчого потенціалу як суми смислів, утворених усіма можливими комбінаціями одиниць гіпертексту. Важливими поетичними принципами гіпертексту є нелінійне письмо, просторова форма (за Д.Френком, симультанна побудова тексту), рефлективна референція (спосіб ретроспективного відновлення зв’язків між фрагментами симультанного тексту).

Одним з провідних жанрів літератури постмодернізму стає ***історіографічний метароман*** (англ. historiography metafiction) – гібридне утворення, що критично переосмислює засадничі принципи історичного роману в контексті постмодерністської концепції історії як соціального й текстуального конструкту. За визначенням *авторки терміну*, канадської літературознавиці Лінди Хатчеон, історіографічний метароман підкреслює текстуальну природу історичного наративу і проблематизує неможливість відокремлення історичного факту від його подальших інтерпретацій за допомогою категорій **епістемологічної невпевненості**, **кризи метанаративу**, тотального релятивізму, «кінця історії», **«світу як тексту»** тощо.

*Прикладами* історіографічного метароману є твори «Жінка французького лейтенанта» (Дж. Фаулз), «Траекторія краба» (Г.Грасс), «Син акордеоніста» (Б.Ачага), «Папуга Флобера» (Дж. Барнс).

*Специфіка художнього світобачення* історіографічного метароману обумовлена наголосом на неможливості достовірної реконструкції минулого, залежністю візій минулого від його ангажованих інтерпретацій у текстових джерелах. Цей жанр демонструє принципові внутрішні суперечності між офіційною історією як метанаративом і «малими» історіями окремих свідків подій (мікронаративами); властива йому і проблематизація текстуальної природи наших знань про історію, аберацій пам’яті, соціального, політичного, ідеологічного конструювання історії.

Основні *поетичні принципи* історіографічного метароману – нелінійне письмо, «текст у тексті», **«авторська маска»**, «ненадійний наратор», «подвійне кодування» (звернення до жанрових моделей детективу, філософського роману, сімейної хроніки). Творам, що належать до даного жанру, притаманні дієгетичний модус оповіді та ускладнена композиція: декілька сюжетних ліній, що поєднують минуле і майбутнє, демонструючи як прямий, так і зворотній зв’язок між ними. Надзвичайно частотним є мотив втраченого й знайденого письмового артефакту.

Важливу роль в оформленні принципів постмодерністського письма відіграв ***«новий роман»*** – експериментальна французька літературна школа 1950-60-х рр. ХХ ст., що піддає сумніву «пізнавальну властивість» традиційного роману, стверджує його естетичну й концептуальну вичерпаність (як зазначає засновник школи і автор терміну Ален Роб-Грійє, «сучасний роман хворий на склероз») і створює власний «антироман» через деконструкцію усталених наративних і жанрових конвенцій романної прози.

*Представники* «нового роману» Ален Роб-Грійє, Наталі Саррот, Мішель Бютор, Клод Сімон у низці *програмних текстів* («Ера підозр» (Н.Саррот, 1956), «Про декілька застарілих понять» (А.Роб-Грійє, 1957), «Роман як пошук» (М.Бютор, 1956), «Сучасна література» (К.Сімон, 1957)) стверджують, що усталена поетика традиційного романа із її лінійністю, телеологізмом, детермінізмом, рудиментами позитивістського світогляду, застарілими принципами психологізму та образотворення не відповідає сучасному рівню знань про людину і світ. Творчість, на думку «новороманістів», має бути вільною від політики, моралі, ідеології: «за робочим столом письменник вільний від служіння будь-чому іншому, крім власної справи» (Н.Саррот).

Серед найважливіших *поетичних принципів* «нового роману» - деконструкція жанрових і наративних конвенцій, передусім – реалістичних; авторефлексивність та метатекстуальність; перенесення акценту з фабули на ускладнену композицію; ретардація – суб’єктивно розтягнутий теперішній час; відмова від героя і сюжету як таких: традиційний романний герой – лише «груба етикетка», «умовний клаптик тканини життя», в той час як герой нового роману виконує суто службову функцію «точки опори» для подальшого аналізу. Замість традиційних сюжетних колізій увага письменника може зосереджуватися на **тропізмах** (Н.Саррот, «Золоті плоди») – найдрібніших універсальних психічних реакціях, що властиві усім людям і зафіксовані за допомогою суггестивної властивості мови: «за будь-якою розмовою завжди криється «під-розмова»; їх суперечливість, неузгодженість якнайкраще демонструють справжнє живе життя людини» (Н.Саррот).

Альтернативою тропізмам стає **шозізм** (А.Роб-Грійє, «У лабіринті») – загальний метод детального, ретельного опису різноманітних предметів реальності (у тому числі живих істот), виокремлених з будь-яких історичних, соціальних, культурно-символічних контекстів: «не опис пригод, а пригоди описів». Шозізму властива відмова від метафори як традиційного когнітивного тропу й усування розподілу між реальним і вигаданим.

Третя потужна тенденція всередині «нового роману» – **міфологізм** (М.Бютор, «Зміни») – передбачає використання міфологем для дослідження феноменологічних властивостей роману через встановлення меж його спроможності відтворювати реальний світ.

Міфологічне світобачення відтворює і ***магічний реалізм*** (ісп. realismo mágico) – течія у латиноамериканській літературі ХХ століття, обумовлена унікальністю культурно-історичної ситуації на латиноамериканському континенті (співіснування і взаємодія високорозвиненої культури колонізаторів та первісного архаїчного мислення автохтонів) і спрямована на вираження дораціонального онтологічного комплексу «реального чудесного» (термін А.Карпентьєра) через поєднання і взаємопроникнення елементів реального й фантастичного, побутового й міфічного, дійсного та уявного, варварського й цивілізаційного, чуттєвого й раціонального.

Хоча вперше термін «магічний реалізм» було застосовано для позначення специфічної манери живопису (Франц Роо, 1925) і лише згодом впроваджено у літературознавстві (Едмон Жалу, 1931), справжньої популярності він набув у контексті естетичних пошуків латиноамериканської літератури, узагальнених Алехо Карпентьєром в есе «Реальне чудесне» (1949). Розмірковуючи про «штучність», неприродність сюрреалістичної образності, Карпентьєр протиставляє їй живу фольклорну традицію, переосмислену передтечами магічного реалізму – латиноамериканським костумбризмом, індеаністським романом, «школою місцевого колориту», негризмом, креольським бароко тощо. «В Америці сюрреалізм присутній у повсякденному. – наголошує Карпентьєр. – Що таке уся історія Латинської Америки, як не історія реального світу див?... Світ чудесного лише тоді стає безумовно справжнім, коли виникає з раптового перетворення дійсності (чудо), із загостреного осягнення дійсності, з незвичного чи особливо вигідного висвітлення скарбів, прихованих у дійсності, і при цьому необхідною умовою є надзвичайна інтенсивність сприйняття, народжена тим ступенем екзальтації духу, що призводить його до певного стану межевої напруги». «Надмірність, надлишковість є тут нормою повсякденності, – підтверджує Маріо Варгас Льоса, – чудеса й дива живлять людське життя, вони так само справжні й відчутні, як війна чи голод».

У *програмних творах* магічного реалізму – романах «Сто років самотності» Габріеля Гарсіа Маркеса, «Маїсові люди» Мігеля Анхеля Астуріаса, «Екуе-Ямба-О!» Алехо Карпентьєра – розкривається *специфіка його художнього світобачення:* дораціональне мислення героя; герой – деіндивідуалізований носій колективної міфологічної свідомості; масштабність, «космобачення» (А.Роа Бастос); барочність, надмірність, «упорядкування через безлад» (А.Карпентьєр); ефект «одивнення» – фантастичні аберації реальності, показаної крізь призму архаїчної свідомості; циклічна модель часу; фольклорна основа. Ключовими *поетичними принципами* магічного реалізму виступають символізм, неоміфологізм, «химерна проза», гротеск.

Окремий феномен латиноамериканської літератури ІІ пол. ХХ століття представляє ***«диктаторський роман»*** (ісп. Novela del dictador) – жанр, що формується у 1950-60-ті рр. наприкінці «латиноамериканського буму», у політичному кліматі «холодної війни», і проблематизує роль диктатора у латиноамериканському суспільстві (колективний проект «Los Padres de la Patria» за участі М.Астуріаса, А.Роа Бастоса, А.Карпентьєра, Г.Гарсіа Маркеса). Основні теми диктаторського роману – природа диктаторської влади, вплив необмеженої влади на особистість, суспільне життя за умов диктатури, риторичний дискурс влади, дихотомія цивілізації й варварства. Головним завданням жанру є при цьому не висвітлення правління конкретного диктатора з історичної точки зору, а вирішення питання про природу влади загалом.

Якщо на ранньому етапі становлення жанру (романи «Факундо» Домінго Фаустино Сармьенто (1845), «Амалія» Хосе Мармоля (1851), «Тиран Бандерас» Рамона дель Вальє-Інклана (1926)) диктатор зображувався переважно ззовні, а домінантним модусом зображення був сатиричний, то у зрілому диктаторському романі («Сеньор президент» Мігеля Астуріаса (1946), «Я, верховний» Аугусто Роа Бастоса (1974), «Примхи методу» Алехо Карпентьєра (1974)) диктатор стає протагоністом і фокалізатором, його образ ускладнюється за рахунок глибокого психологічного занурення у внутрішній світ «людини у владі»; фокус уваги зміщується на мовний дискурс диктатури: «початок і кінець влади диктатора – у мові» (М.Астуріас); відбувається філософська універсалізація колізії за рахунок розмивання конкретно-історичних координат; використовується поетика магічного реалізму: міфологічні алюзії й образи, фольклорний матеріал, взаємопроникнення реального й фантастичного. Пізній диктаторський роман («Осінь патриарха» (1975) і «Генерал у своєму лабіринті» (1989) Габріеля Гарсіа Маркеса, «Свято цапа» Маріо Варгаса Льоси (2000) у відповідності до постмодерністської філософії історії із її розумінням **світу як тексту**, **епістемологічною невпевненістю** і постулюванням **кризи історичного метанаративу** використовує такі прийоми постмодерністської поетики, як фрагментаризація оповіді, нелінійне письмо, пермутація, гра точками зору тощо.

У літературі США культурний спротив наступу масової культури очолює передусім ***«розбите покоління»*** (англ. Beat generation, також **бітники**) – повоєнний (1950-60-ті рр.) нонконформістський молодіжний рух, що оформився на знак протесту проти суспільства споживання, пуританської культури, неоколоніальних війн у Кореї, В’єтнамі, Лаосі, і виражав свої програмні погляди у тому числі в експериментальній, провокативній художній творчості. *Автор терміну* – Джек Керуак; *філософською базою* руху бітників сталипостмодернізм, екзистенціалізм, буддизм, фрейдизм, американський трансценденталізм Ральфа Уолдо Емерсона та Генрі Девіда Торо.

У *програмних творах* бітників – романах «Вопль» Аллена Гінзберга, «Голодний сніданок» Уільяма Берроуза, «В дорозі» та «Бродяги Дхарми» Джека Керуака – продемонстровано *специфіку художнього світобачення* «розбитого покоління»*:* протест проти матеріалізму, інтерес до первісних культур, східних релігій та культів. Романтичне й сюрреалістичне світовідчуття бітників являє себе крізь одухотворення природи, візіонерство, еротизм, суб’єктивізм, інтуїтивізм, які поєднуються із соціальним протестом, деклараціями абсолютної свободи, критикою суспільства споживання та апологетикою анархізму. «Якщо не спати під відкритим небом, не стрибати по потягах і не робити, що хочеться, лишається одне: з сотнею інших пацієнтів сидіти перед миленьким телевізором у шизарні і знаходитися під наглядом», - наголошує, зокрема, Джек Керуак.

*Поетичні принципи* літератури бітників включають дискретність, нелінійність, фрагментарність письма. Подальшого розвитку у творах «розбитого покоління» набуває і джазова композиція. Особливе зацікавлення викликає техніка «спонтанної прози» - безперервного запису вражень, дещо схожого на автоматичне письмо та «потік свідомості». Бітники – прихильники емпіричного методу пізнання: «Справжнє мистецтво з’являється лише тоді, коли воно походить від безпосереднього досвіду» (Д.Керуак). Серед інших експериментальних новоутворень бітників – «метод нарізок» (cut-up, fold-in), що застосовувався для створення еклектичного, гетерогенного тексту з фрагментів інших, іноді принципово непоєднуваних дискурсів (нонселекція). Стратегія «подвійного кодування» проявляється крізь пародіювання жанрових кліше масової літератури.

Важливу роль у розвитку постмодерністської літератури у США відіграє і ***«школа чорного гумору»*** (англ. Black Humor Writers) – умовне позначення творчості американських письменників-постмодерністів 1950-60-х рр., що використовували специфічні засоби комічного (чорний або «шибеницький» гумор) для викриття абсурдної реальності, зображення світу як хаосу, привернення уваги до гострих соціальних проблем.

Школа отримала назву за назвою антології Брюса Фрідмана «Back Humour» (1961), де було представлено роботи ключових американських письменників постмодерністів – Томаса Пінчона, Джона Барта, Девіда Бартелмі, Джозефа Хеллера, Курта Воннегута та ін. *Програмні твори* «школи чорного гумору» - «Викликається лот 49» (Т. Пінчон), «Сніданок для чемпіонів» (К. Воннегут), «Друга оболонка» (Д. Хоукс), «Повертайтеся, доктор Калігарі» (Д. Бартелмі).

«Школа чорного гумору» вбачає свою місію в тому, щоб, за словами Д. Хоукса, «безжалісно й відверто висвітлювати жахливу потворність і жагу до поразки, що коріняться як у нас самих, так і в навколишньому світі… Завдання полягає в тому, щоб… демонструвати, висміювати, назавжди викривати і виставляти у новому світлі наше прагнення до руйнації й абсурду, так само, як і до гідної справи». При цьому чорний гумор виступає «тропом безсилля»: як зазначає Курт Воннегут, «блазнювання – моя реакція на проблеми, яким я не в змозі дати раду» (К. Воннегут). Наголошуючи на трагікомізмі як домінантному модусі сучасного життя, Б. Фрідман стверджує: «У сучасному світі біблією чорного гумору і головним його джерелом є «Нью Йорк Таймс».

*Специфіка художнього світобачення* «школи чорного гумору» обумовлена абсурдизмом, нігілізмом, цинізмом і скепсисом у ставленні до суспільних, ідеологічних, політичних конструктів та інституцій (армії, держави, релігії, демократії, свободи, «американського способу життя»), внаслідок чого відбувається десакралізація останніх і, відповідно, десенсетизація читача. Критиці піддаються суспільство споживання, механістичність сучасної цивілізації, абсурдна гонитва озброєнь, вади науково-технічного прогресу, споживацьке ставлення до природних ресурсів планети. Характерним прийомом «школи чорного гумору» є пародійна деконструкція стереотипів, у тому числі за допомогою іронічного «відсторонення»: рутинні повсякденні дії зображуються так, ніби споглядач не має попереднього уявлення про їх мету. У такий спосіб досягається трагіфарсове зображення повсякдення, приміром, очима інопланетян («Бережи вас Бог, містере Розуотере» К.Воннегута). Герої «школи чорного гумору» – персонажі-маски, чий внутрішній зміст вичерпно проілюстрований їхніми зовнішніми характеристиками.

Ключові *поетичні принципи* «школи чорного юмору» – reductio ad absurdum (доведення до абсурду), інтерсеміотична гра, фрагментарність, гротеск, порушення причинно-наслідкових зв’язків, алогізм, лінгвістичний експеримент, інтертекстуальність, пастіш, використання традицій американського фольклору.

Повоєнні часи стають періодом викликів і для **літератури Японії**, яка опиняється перед загрозою втрати національної самобутності на тлі наслідків програшу у Другій Світовій війні і прогресуючої глобалізації. У своїй нобелівській промові «Красою Японії народжений» Ясунарі Кавабата наголошує, що ключ до збереження японської літератури – її глибока традиційність і вірність принципам **естетики дзен,** незвичних і привабливих для європейського й американського читача.

***Естетика дзен*** – комплекс заснованих на філософії дзен-буддизму естетичних принципів, що визначають національну специфіку японської літератури, забезпечують її поетичну своєрідність і поглиблюють ідейно-філософський зміст творів ІІ пол. ХХ ст. *Базові категорії* естетики дзен:

*До («шлях»)* – пошук людиною свого місця у складній системі взаємозв’язків, з яких складається живий світ; композиційний принцип, який передбачає «таке узгодження, такий зв’язок всередині твору, що, коли тягнеш за собою одну нитку, миттєво знаходиш відгук у цілому…» (Танідзакі Дзюнітьїро).

*Ва («рівновага»)* – одне не заперечує іншому, а доповнює його; ідеальна взаємодія двох естетичних модусів японської культури, Хризантеми (мистецтво, витонченість, крихкість) й Меча (війна, простота, сила), боротьба між якими спричиняла найбільші історичні катастрофи у житті Японії; композиція художнього твору «не як форма, а як сила, рівновага сил, напружених до краю» (Танідзакі Дзюнітьїро).

*Мусубі («зв’язок», «зародок»)* – концепція взаємопов’язаності усього сущого.

*Дзюйхіцу («шлях пензля»)* – відсторонена, ненав’язлива манера письма; сугестивність.

*Йодзьо («безмірне почуття при мінімумі слів»)* – епіфанічне прозріння, якого досягає людина під час спостереження краси: «Не треба складати поему з сотень віршів, щоб дати вихід почуттю, яке виникає, коли заглядаєш у безодню. Коли почуття сягає найвищої точки, ми замовкаємо, бо не маємо слів виразити це. Майстри Дзен, що дотримуються Шляху, виражають свої почуття мінімумом слів чи мазків пензлю. Коли вони виражають їх надто повно, не залишається місця для натяку. У натяку ж уся таємниця японського мистецтва! Одним мазком пензля, однією плямою можна зобразити що завгодно: птицю, пагорб, людину» (Дайсецу Судзукі).

*Аваре («захоплене зітхання»)* – інтуїтивне, спонтанне осягнення тотожності Істини і Краси, властиве митцям: «Людина, що надто глибоко проникла у сутність явищ цього світу, пізнала їх взаємозв’язок, стає прозорливою, проте одночасно втрачає душевну витонченість та вишуканість розуму» (Мурасакі Сікібу).

*Моно-но-аваре («сумна чарівність речей»)* – відчуття плинності моменту існування краси, розуміння й прийняття нетривалості земного життя.

*Му-но бі («краса небуття»)* – повнота непроявленого світу, де вже існують праобрази усіх речей; звідси – авторська відстороненість, «удавана байдужість до того, що робиш, бо людині не дано вичерпати божественний задум» (Т. Григор’єва).

*Фуекі-рюко («незмінне у мінливому»)* – формальна консервативність японського мистецтва, обумовлена тривалою ізоляцією Японії від зовнішнього світу; визнання необхідності збереження традиційних форм (хайку, танка, театр кабукі та ін.) за рахунок наповнення їх новими змістами: «Без незмінного немає основи. Без мінливого немає оновлення» (Мацуо Басьо).

*Хонка-дорі («початкова пісня»)* – художній канон, якого треба дотримуватися.

*Наре («довершена недовершеність»)* – нагадування про швидкоплинність і тлінність буття; прийняття власної долі.

*Кінцугі («золотий шов»)* – вшанування зовнішніх недоліків і вад, спричинених віком, через намагання продемонструвати, а не замаскувати дефекти старих речей.

*Коно-мама («як є»)* – принцип неприкрашеного, об’єктивного зображення дійсності.

**Питання для самоперевірки**

* + - 1. Історико-філософські координати ІІ пол. ХХ століття та їхній вплив на літературний процес.
      2. Травматичний досвід Другої Світової війни у творчості «групи 47»
      3. Театр абсурду: визначення, загальна характеристика, поетичні принципи, основні представники
      4. Школа «нового роману»: визначення, загальна характеристика, провідні різновиди та поетичні принципи
      5. Література «розбитого покоління»: визначення, загальна характеристика, філософська база, поетичні принципи, основні представники
      6. Школа «чорного гумору»: визначення, загальна характеристика, філософська база, поетичні принципи, основні представники
      7. Латиноамериканський «магічний реалізм»: проблема визначення, загальна характеристика, філософська база, поетичні принципи, основні представники
      8. Постмодернізм як культурфілософська домінанта ІІ пол. ХХ століття та специфічний код письма: проблема визначення, основні підходи до вивчення, філософська база, поетичні принципи і прийоми
      9. Історіографічний метароман: загальна характеристика жанрової моделі, відмінності від історичного роману, філософська база, поетичні принципи, основні представники
      10. Література повоєнної Японії: специфіка історичної ситуації, поетика та проблематика

**Використана література:**

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. : А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – Київ : ВЦ Академія, 2007. 624 с.
3. Зарубежная литература ХХ в.: Учебное пособие для высших учебных заведений / В.М. Толмачев и др. Москва : Академия, 2003. 640 с.
4. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: Навчальний посібник / за ред. Кузьменка В.І. – Київ : ВЦ Академія, 2012. 432 с.
5. Зарубежная литература ХХ в. : Учебное пособие для высших учебных заведений / Л.Г.Андреев и др. Москва : Академия, 2004. 559 с.
6. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2012. 486 с.
7. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
8. Літературознавство: Словник основних понять / за ред. Гайке Ґфрерайс. Львів : Богдан – Метцлер Компакт, 2008. 280 с.
9. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва : Интрада, 1999. 644 с.
10. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Е.Вінквіста, В.Е.Тейлора. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. 516 с.
11. Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. А.Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1210 с.
12. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
13. Григорьева Т. Японская художественная традиция. Москва : Наука, 1979. 406 с.

**РОЗДІЛ 2. ГЛОСАРІЙ**

***Алітераційний вірш*** – давньонімецький вірш, який ще називають «штабреймом», вживаний в давньонімецькій, англосаксонській та давньоісландській поезії (VIII-XIII ст.), в якому кожен віршовий рядок мав чотири наголоси, розмежовувався цезурою на два піввірші з довільною кількістю складів між наголосами. Обов’язкова вимога алітераційного вірша полягала у повторенні переднаголошеного приголосного звука на початку першого та другого піввірша (наприклад, у піснях «Едди»), у застосуванні як вертикальної, так і лінійної алітерації.

***Англійський сонет*** або ***шекспірівський сонет***  – строга строфічна форма, що складається з трьох катренів та одного дистиха. Катрени мають точні рими, які змінюються у кожній строфі, характеризуються перехресним римуванням (іноді у третій строфі – охопне і парне римування), дистих – парним римуванням. Англійський сонет побудований за принципами «теза – антитеза – висновок», фабульне напруження, ліричний конфлікт.

***Аси*** – в скандинавській міфології основна група богів, очолювана Одіном (батьком більшості асів), іноді – позначення богів взагалі. Аси протиставляються ванам, невеликій групі богів родючості, велетням (йотунам) карликам (цвергам) і нижчим жіночим божествам – дісам, норнам, валькіріям; в «Старшій Едді» часто зустрічається формула «аси і альви», можливо, як протиставлення асів – вищих богів більш низькій категорії – духам (альвам).

***Ауто*** – одноактна драматична вистава релігійно-алегоричного, дидактичного змісту, що інтерпретувала мотиви Старого та Нового Завітів, поширена в Іспанії та Португалії з другої половини XIII ст. і відома до XVIII ст., заборонена за доби Просвітництва (1765). Спочатку виконувалася трьома-чотирма аматорами у костьолах та на майданах під час релігійних обрядів У XVI ст. набула видовищного масштабу, близького до містерії, зокрема пов’язаної зі святом Божого Тіла, призначеної для широкої аудиторії. Іноді до ауто додавалися елементи фарсу. Ауто складалася з трьох частин — прологу, інтермедії і головної частини, що стосувалися євхаристичних мотивів.

***Блазон*** – поетичний жанр, короткий вірш, восьми- або десятискладник із парним римуванням, сформований за зразком «Пісні над піснями». Блазон був популярним у літературі XVI ст. Використовувався для оспівування краси жіночого тіла, душі, розуму.

***Блумсберійська група*** (англ. Bloomsbury, богемне передмістя Лондону) – елітарна група англійських інтелектуалів 1905 – 1930-х рр., згуртованих через спростування «вікторіанських цінностей», заперечення принципів реалістичного письма, ідею «чистого мистецтва», критику міщанства, ствердження суб’єктивізму світобачення

*Представники:* Вірджинія Вульф, Клайв і Ванесса Белл, Літтон Стрейчі. Едвард Форстер

*Програмні тексти:* «Principia Ethica» (Дж.Мур), «Сучасна проза», «Містер Беннет та місіс Браун» (В.Вульф)

*Філософська база:* аналітична філософія Дж.Мура та Б.Рассела, теорія мовних ігор Л.Вітгенштейна

*Основні ідеї:* розподіл письменників на «матеріалістів» (георгіанці, едвардіанці, реалісти загалом) та «спірітуалістів» (модерністи); «Життя – не ряд симетрично розташованих газових ліхтарів, це мерехтливий напівпрозорий ореол, що оточує нас з першого моменту пробудження свідомості й до смерті. Хіба завдання романіста не в тому, щоб донести цей мінливий, невідомий, непідвладний обмеженню дух?» (В.Вульф); «Буття світу – це буття понять» (Дж.Мур); «автономна етика» (Дж.Мур); «принцип задоволення» (Дж.Мур).

***Бретонські ле***– невеличкі віршовані новели любовного змісту (від 200 до 1000 рядків). Характерними рисами ле є лаконізм, велика зконцентрованість змісту, фантастика. На першому плані у них завжди гостро конфліктна ситуація – нещасливе або трагічне кохання. Закохана пара звичайно протиставляється суспільству, його нормам і законам (любов заміжньої жінки, сімейна заборона, любов героя до феї і т. ін.). За основу бретонських ле брались кельтські сюжети з їх казковою фантастикою. Поступово ле позбувались фантастичного елемента, незмінно зберігаючи при цьому мотив нещасливого кохання.

***Буфонада*** – комедійна манера гри актора, в якій використовуються надмірний, іноді грубий комізм, окарикатурення персонажів, ситуацій; вистава, побудована в такій манері виконання. Елементи буфонади використовували скоморохи, мандрівні дяки в інтермедіях, колядники у вертепному дійстві. Буфонада пов’язана з мистецтвом імпровізації, існувала в комедіях Арістофана, в античних театрах мімів, досягла значного артистизму в італійській комедії масок та поширених у Європі інтермедіях, у французькому водевілі (XVIII ст.).

***Гамлетизм* –** внутрішній конфлікт між сферою розуму й моральним імперативом, між персоною та тінню, що спричинює надмірну, іноді хворобливу рефлексію при життєво важливому виборі позиції з двох протилежних, суперечливих, спонукає до драматичного замикання в собі, до посилення фаталізму. Назва виникла за іменем Гамлета – головного героя однойменної трагедії В. Шекспіра.

***Гіпербола*** – троп, для якого характерне надмірне перебільшення особливостей чи ознак предмета, явища або дії задля увиразнення та більшої переконливості художнього зображення, вираження емоційного ставлення до нього.

***Гіперболізація*** – перебільшення, використання гіперболи у творі. Гіперболізація не обов'язково виходить за рамки правдоподібності. Але є і перебільшення, свідомо розраховані на порушення всякої міри.

***Гротеск*** –вид художньої образності, для якого характерними є: 1) фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, спотворених форм; 2) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей, що веде до абсурду; 3) заперечення усталених художніх і літературних норм; 4) стильова неоднорідність.

***Давньоскандинавська література*** *–* складається з пісень «Едди» (едична поезія), поезії скальдів, прозових творів – саг.

***«Доба джазу»*** (англ. the Jazz Age)- умовне найменування періоду в історії США між І Світовою війною та Великою депресією (1918 – 1929 рр.), позначеного сплеском популярності джазової музики, гедонізмом, сексуальним розкріпаченням, карнавалізацією дійсності як реакціями на травматичний досвід І Світової війни, аналогічними «буремним двадцятим» у Великій Британії та «золотим двадцятим» у Німеччині. Закономірним підбиттям підсумків «Доби джазу» стали **«червоні тридцяті»** – період популярності гостросоціального роману і політично ангажованого мистецтва, представлений творчістю Дж. Стейнбека, У. Фолкнера, Т. Драйзера

*Автор терміну:* Френсіс Скотт Фіцджеральд.

*Програмні тексти:* «Відлуння доби Джазу» (Ф.С.Фіцджеральд, 1931), «Великий Гетсбі» (Ф.С.Фіцджеральд, 1925).

*Специфіка художнього світобачення*: остаточний розрив США із європейською культурною традицією, ствердження самобутності американської культури, американський націоналізм; цинізм, гедонізм, критика «американської мрії».

*Поетичні принципи:* «джазова композиція» (принцип імпровізації, ретардація, контраст і перетікання мажорного настрою в мінорний, композиційне випередження як аналог джазової синкопи), принцип «подвійного бачення».

***Донкіхотство*** – неадекватність людської поведінки у ситуації конфліктної несумісності високого ідеалу та дійсності, що набувала загальнолюдського значення, стаючи вічним мотивом. Тому у художній літературі постійно з’являлися персонажі зі свідомістю, роздвоєною між банальними реаліями та високою мрією, здатні на нестандартний вчинок. Часто їхні дії суперечать загальноприйнятим нормативам, тому зазнають осуду, вважаються ексцентричними, дивацькими, навіженими, навіть божевільними. Поняття, що походить від імені героя роману «Дон Кіхот» М. де Сервантеса.

***Драпа*** – віршована пісня у дравньоскандинавській поезії Х-ХІІІ ст.; її співали з акомпанементом музичного інструменту. Драпи складалися на честь окремих осіб або цілих родів, a також з приводу уславлення померлих. Існують драпи, що прославляють Ісуса Христа і святих.

***Екзегеза*** (гр. викладення, роз’яснення, вказівка) – роз’яснення білійних текстів; філологічне тлумачення літературних текстів.

***Есхатологічні мотиви*** – складник будь-якого віровчення, твори зі сталою фабулою, що розвивають уявлення про кінець світу та міркування про потойбіччя; стосувалися як усього людства, так і окремої людини, душа якої після смерті приречена на божественний суд.

***Есхатологія* –** вчення про кінцеву долю світу (всевітня есхатологія) та людини (індивідуальна есхатологія), відображене і в релігійній літературі, і в фольклорі, і в художніх творах багатьох народів світу. Під есхатологією розуміють також стабільний ***сюжет*** художньої літератури, який в різних культурних зонах виникає спонтанно та багатопланово змальовує кінець світу і те, шо його спричиняє. Есхатологія притаманна більшості релігій, і, в першу чергу, юдаїзму та християнству, в яких вона є найрозвинутішою. ***Мотиви*** есхатології знаходять відображення в релігійному тлумаченні моральності та релігійній догматиці.

***Жонглери*** – мандрівні професійні лицедії, співаки та музики, актори, відомі під різними назвами у різних країнах: джонглари у Каталонії, хуглари в Іспанії, шпільмани у Німеччині, менестрелі в Англії та ін. Вони продовжували традицію античних мімів, дружинних співаків, стали обов’язковим складником палацової культури середньовіччя, брали участь у релігійних церемоніях, містеріях. їх діяльність не схвалювала канонічна церква. Особливо відомі жонглери у середньовічній Франції (X – ХІV ст.), що були виконавцями героїчних епічних пісень (жести, шансон де жест) під акомпанемент віоли або арфи, зокрема «Жести Рено де Монтобан», «Пісні про Роланда», «Пісні про мого Сіда». У ярмаркові дні вони розігрували на майданах дотепні власні сценки, комедії, фарси, доповнюючи їх фокусами, блазнюванням, акробатикою, показом дресированих тварин.

***Інтерлюдія*** – комічна музична композиція з різними алегоричними образами, яка виконувалася між актами серйозної п’єси; застосовувалась в Англії на межі середньовіччя та Ренесансу. За жанром була проміжною між мораліте і фарсом. У ширшому значенні – весела словесна чи мімічна сценка, яка передує головній дії вистави.

***Інтермедія*** – невеликий за обсягом розважальний драматичний твір переважно комічного характеру, який виконувався між актами основної вистави, здебільшого містерій чи мораліте, мав на меті потішити глядачів, стомлених переживаннями колізій серйозної драми. Закорінена у сміховій культурі, інтермедія була популярним жанром, аналогічним до comedia-dell’arte, англійської інтерлюдії, іспанської ентремесес, французьких фарсів (у містеріях), німецьких фастнахтшпілів.

***Кальвінізм*** – один з головних напрямків Реформації, заснований Ж. Кальвіном. Віровчення кальвінізму послідовно розвиває принципи протестантизму: священною книгою визнається тільки Біблія, відкидається католицька церковна ієрархія і її посередництво в справі порятунку; заперечується свобода волі людини; злочин визнається явищем неминучим; рятує тільки особиста віра; з семи таїнств зберігаються хрещення і причастя, скасовуються чернецтво, шанування святих, ікон, пишний католицький культ. Відмінною рисою кальвінізму є доктрина абсолютного приречення, відповідно до якої Бог ще до створення світу в силу незбагненного рішення «обрав» одних людей до спасіння, інших – до вічної погибелі і ніякі зусилля не можуть врятувати тих, хто приречений на смерть.

***Карнавал*** – масове народне свято, яке відбувається саме на тижні перед Великим постом і пов’язане зі звичаєм проводжання зими. За доби європейського середньовіччя та Ренесансу тлумачився амбівалентно як «смерть, запліднена життям», «світ навпаки» з анульованими забобонами та нормативами (М. Бахтін), як втілення сміхової культури, притаманної багатьом народам та епохам. Карнавал набував всенародного, універсального і водночас амбівалентного значення, приваблював особливим типом образності, діонісійської енергії, ексцентричності, видовищності, демонстративності. Для карнавала характерні вживання багатих ритуальних страв, використання символів плодючості, костюмовані процеси, типові персонажі святкового дійства символічні опудала, дід чи баба, які втілюють зиму, та ін.

***Карнавалізація*** – перенесення обрядово-символічної мови карнавального світосприймання на жанрово-стильову специфіку письменства (мистецтва), закоріненого у фольклорну обрядовість, у стихію низової народної сміхової культури її розглядають як реакцію на високу куртуазну лицарську (рицарську) культуру середньовіччя, як пародіювання поширеного в мистецтві канону. Термін належить М. Бахтіну, який використовує його стосовно творчості Ф. Рабле та Ф. Достоєвського, вказуючи на елементи видовищності, поліфонічності, гіперболізації, абсурдності, комічності та контрастності в їхніх романах. В основі концепції карнавалізації лежить культурологічне осмислення уявлень та традицій щорічного свята обрядового характеру – карнавалу. Але явише карнавалізації можна розглядати як одну з головних властивостей художнього сприйняття, що орієнтоване на відносність загальновизнаних норм мислення та поведінки. Карнавалізація найчастіше виявляється в ексцентричності, баламутстві, панібратстві, профанації (карнавальні блюзнірства, непристойності, травестії та бурлески), навмисному контрастному зображенні життєвих реалій. Тому карнавалізація особливого значення набуває в сатирі з її настановою на тотальне викриття.

***Кеннінг*** – стилістична фігура давньої ісландської, ірландської та норвезької поезії скальдів, для якої характерні перифразні формулювання, сугестовані езотеричні загадки при означенні певних явищ. Як елемент еддичної та скальдичної фразеології кеннінг полягав у заміні назви предмета чи явища двома іменниками. Кеннінг – це заміна іменника звичайного мовлення двома іменниками, з яких другий визначає перший, тобто перифраз типу «кінь моря» (тобто корабель) або «син Одина» (тобто Тор). Основна властивість будь-якого... кеннінга – це те, що його...не вигадували під час складання того твору, де його було вжито, а брали готовим з традиції. Деякі з кеннінгів, як от «син Одина», взагалі не «вигадані», оскільки вони – не образний опис, а просто констатація загальновідомого факту... А в тих кеннінгах, де, як у кеннінгу «кінь моря», є метафора, вона, як правило, цілком трафаретна. Це видно насамперед з того, що кеннінгами, які містили метафору, завжди описувалося лише те, про що найчастіше йшлося у поезії, а саме – конунг, вояк, битва, меч, корабель, золото, рідко щось інше, і образ, що містився у такому кеннінгу, був завжди той самий: конунг описувався як «роздавач кілець» (тобто золота), вояк як «дерево битви», битва – як «буря списів», «зустріч мечів», тощо, меч – як «палка битви» чи «змія крові», корабель – як «кінь моря», «олень моря» тощо, море – як «мешкання вугрів» тощо, золото – як «вогонь моря» ( як відомо з одного переказу, воно слугувало за освітлення на бенкеті у морського велетня Егіра) або «ліжко дракона» ( за іншим переказом, на ньому лежав дракон)..

***Комедія*** (середньовічне тлумачення) – літературний твір, який написаний «середнім» стилем та представляє розвиток подій від сумної зав’язки до щасливого фіналу (наприклад, «Божественна комедія» Данте).

***Лейтмотив –*** конкретний образ, головна тема чи ідея, визначальна інтонація, що пронизує твір або творчість митця, ненастанно згадувана художня деталь, ключова для розкриття задуму митця.

***Літературна казка –*** літературний епічний жанр в прозі або віршах, що спирається на традиції фольклорної казки. Чудесне як в народній, так і в Л.к. не є самоціллю, а засобом створення ідеального казкового світу, де перемагають благородство, доброта, безкорисливість.

***Літературний напрям –*** відносно монолітна і внутрішньо упорядкована сукупність ідейно-художніх тенденцій, усталена в ряді визначних творів, що з`явилися приблизно в один час.

***Літературний маніфест –*** публічне проголошення одним або групою письменників своїх естетичних засад, платформ, завдань і намірів.

***Маньєризм*** – стиль європейського мистецтва XVI –XVII ст., якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композиції, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його апологією титанізму, універсальності, гіпертрофованого антропоцентризму, раціоналізму. У маньєризмі першорядного значення набували індивідуальна манера митця, його власне світобачення, тяжіння до конвульсивної, експресивної краси, примхливої елегантності, загострене відчуття дисгармонії та деструкції, вигадлива фантастика, абсурд, еротизм. На становлення цієї тенденції вплинули потужні віяння Реформації, завдяки яким поширювалась ідея фатуму, ірраціональності, зумовлюючи скепсис, несталість, розпорошення, відчуття покинутості в холодному, байдужому просторі. У маньєризмі домінують особистісна ініціатива митця, пошуки внутрішньої ідеї художнього образу, увага до душевного напруження.

***«Молодша Едда»***, або ***«Сноррова Едда»*** – твір середньовічного [ісландського](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%96%D1%8F) письменника [Сноррі Стурлусона](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BD%D0%BE%D1%80%D1%80%D1%96_%D0%A1%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BB%D1%83%D1%81%D0%BE%D0%BD), написаний у [1222](https://uk.wikipedia.org/wiki/1222)–[1225](https://uk.wikipedia.org/wiki/1225) роках. Твір був задуманий як підручник поетики [скальдів](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B8). Містить багатий матеріал зі [скандинавської міфології](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F).

***Мотив*** – стійкий формально-змістовий компонент художнього твору чи критичної або літературознавчої праці, усвідомлена причина творчості або аналізу, зумовлена художніми та науковими потребами, відповідними інтелектуальними діями. У художній літературі мотивом вважають абстрагований від конкретних деталей, виражений у найпростішій словесній формулі схематичний виклад елементів змісту, що формують фабулу (сюжет) У порівняльно-історичному літературознавстві йдеться про найменшу неподільну частку сюжету, що може переходити з одного твору в інший.

***Нібелунгова строфа*** – віршова форма німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів» (XIII ст.), що утворена чотирма версами з парним римуванням aabb. У перших трьох віршових рядках міститься шість стоп, у четвертому – сім. Таку форму вперше використав мінезингер Кюренбкерг (XII ст.).

***Памфлет*** – за обсягом сатиричний публіцистичний твір на злободенну тему, що в різкій звинувачувальній формі викриває певні явища громадського та політичного життя. Йому притаманні виразна афористичність, використання елементів ораторського мистецтва, експресивність висловлень, іронія, згущена до сарказму сатира, прийоми художньої типізації.

***Патристика*** – термін, що позначає сукупність теологічних, філософських і соціальних доктрин, сформульованих найбільшими християнськими мислителями (отцями церкви) у період з II по VIII ст. Це філософія і теологія духовно-релігійних отців християнства.

***Патрологія*** – окрема наука або розділ християнського богослов'я, що вивчає твори отців Церкви класичного періоду, тобто I – VIII століття. Іноді ототожнюється з ***патристикою*** або історією християнської літератури. Також загальна назва видань, які містять тексти творів та біографії отців Церкви.

***Петраркізм*** – поетична манера (стильова форма, літературна течія) західноєвропейської любовної лірики доби Відродження, біля джерел якої стоїть творчість італійського поета Ф. Петрарки. Петраркізм орієнтований на відтворення його поетичних образів та форм і пов'язаний з ритуальною ідеалізацією коханої жінки з одночасним підкресленням жертовності почуття, яке невіддільне від страждання. Будучи вершинним явищем поезії раннього італійського Ренесансу, творчість Петрарки знаменувала собою низку психологічних та формальних відкриттів. Поет у цій традиції сприймався вже як неперевершений майстер форми, для якого не існує нездоланних труднощів. Після Провансальської любовної лірики та німецького ***міннезангу*** це була друга еротична система нової європейської поезії, яка намагалася розв’язувати складні онтологічні проблеми в колі перипетій любовної пристрасті, нарощуючи при цьому дедалі більше технічну віртуозність. Основні постулати пераркізму – краса і гармонія, формальна довершеність, бездоганна милозвучність, духовно наснажена образність, головними засобами якої є метафора та антитеза. Тематичний спектр досить обмежений, найчастіші мотиви – зображення тілесної вроди (очі, обличчя, руки, стан), любовні скарги, відчуття непоборності смерті, балансування поміж земною пристрастю, гедонізмом, стражданням і небесним блаженством, пориви в космічні сфери як форма втечі від любовної влади тощо.

***Поезія солодкого нового стилю* (*Dolce stil nuovo***) – важливий рух італійських поетів ХІІІ століття, здебільшого флорентійців. Народні сонети, канцони й балади поетів цього руху прославляють духовний вид любові й жіночої зрілості, щирою, делікатною, очищеною від розмовних слів, мовою. Порівняно з попередніми школами поезія *Dolce Stil Novo* вища за якістю і більш інтелектуальна. Це очищена від грубих і розмовних слів поезія з регулярним використанням метафор, символізму, також витончених двозначностей. Поклоніння жіночій красі детально зображалося поетами *Dolce Stil Novo*, які часто у своїх творах здійснювали глибокий самоаналіз. Поезія цієї школи також містить чимало образних описів жіночої краси, часто порівнюючи бажану жінку з райською істотою. Жінку описували як «ангела» або як «міст до Бога».

***«Покоління 98 року»*** (ісп. Generación del 98) – усталене позначення групи іспанських інтелектуалів (письменників, філософів, публіцистів та громадських діячів), що консолідувалися у ситуації загальнонаціональної кризи після поразки Іспанії в іспано-американській війні 1898 року навколо ідей європеїзації держави, «кіхотизму», проголошення «іспанськості» як культурної основи іспаномовного світу. Окремі ідеї «покоління 98 року» – зокрема, ідея радикального оновлення мистецтва за рахунок сполучення модерністського експерименту із фольклорним матеріалом - знайшли розвиток у творчості їх наступників, **«покоління 27 року»** на чолі з Ф.Гарсіа Лоркою.

*Представники:* Мігель де Унамуно, Хосе Ортега-і-Гассет, Рамон Марія дель Вальє-Інклан, Антоніо Мачадо, Хуан Рамон Хіменес.

*Програмні тексти:* «Повстання мас» (Х.Ортега-і-Гассет, 1930), «Життя дон Кіхота й Санчо» (М. де Унамуно), «Туман» (М. де Унамуно), «Нові пісні» (А.Мачадо).

*Основні ідеї:* взаємозв’язок структур мови й зарактеру мислення як окремої людини, так і нації загалом; звідси – загальні риси ментальності народів іспаномовного світу, позиція Іспанії як метрополії іспаномовної спільноти (Hispanidad); концепція інтраісторії – «непомітної історії народу, який мовчить, молиться й платить» на противагу «великій», «офіційній» історії (М. де Унамуно); образ дон Кіхота як втілення «іспанської душі», яка вдається до «рятівного безумства» для пошуку виходу з пастки раціоналізму (М. де Унамуно); елітизм, критика «масової людини» (Х. Ортега-і-Гассет).

*Специфіка художнього світобачення:* барочні метафори життя як сну (А.Мачадо), життя як туману (М. де Унамуно); концепція світу як тексту («Туман» М. де Унамуно), ідея творчості як єдиного шляху до здобуття безсмертя (Х.Р.Хіменес, М. де Унамуно); взаємовплив універсального й національного, поєднання модерністського експерименту із глибинними конструктами національної свідомості (А.Мачадо).

*Поетичні принципи:* метатекстуальність (авторська маска в «Тумані» М. де Унамуно, фіктивні автори Хуан де Марейра та Абель Мартін у творчості А.Мачадо); фольклорна образність, ритміка, світобачення; жанр **nivola** («руман»), позначений пріоритетом змісту над формою, ідеєю над сюжетом, відсутністю психологічного розвитку характерів, універсальним хронотопом.

***Раблезіанський гумор*** – дещо грубий і подекуди непристойний тип гумору. При цьому раблезіанські веселуни – люди освічені, але їм чужа суха академічна, педантична премудрість. Походить із творчості Ф. Рабле, зокрема «Гаргантюа та Пантагрюель». Поєднує у собі карнавальні традиції Відродження, близький до фарсу та буфонади.

***Реформація*** (від лат. *reformatio*— перетворення, виправлення) – церковно-релігійні й суспільно-політичні течії, спрямовані проти католицької церкви, на повернення до біблійних джерел християнства. Набували форми релігійної боротьби проти католицької церкви і папської влади. Реформацію пов'язують з іменами Мартіна Лютера, Жана Кальвіна та Ульріха Цвінглі – і відповідно називають лютеранською, протестантською або євангелічною. Безпосереднім початком Реформації вважають розповсюдження Лютером персональних листів-звернень, в яких він доводив, що спасіння та Божа милість досягаються завдяки вірі, а не сповіді в гріхах. Загальним суспільним поштовхом стала публікація латинською 25 жовтня 1517 року в місті Віттенберзі заклику до теологічної дискусії у вигляді 95 тез, в яких йшлося про гріх та кару, і особливо критикувалась торгівля індульгенціями. Ініційований Мартіном Лютером, церковно-релігійний рух спричинив розрив єдності західно-європейської церкви – появу національних церковних спільнот та виникнення нової теології протестантизму.

***Рондо*** (франц. «коло») – тверда строфічна форма, шо складається з двох п’ятивіршів та тривірша між ними на дві рими; при цьому початкові слова першого вірша повторюються після тривірша та другого п’ятивірша, через що утворюються скорочені рядки, які не римуються з іншими. Повтори відіграють не тільки формальну, але й змістовну роль: вони позначають лейтмотив всього твору. Своє походження рондо веде від заснованої на приспіві та наскрізному римуванні пісні, шо супроводжувала давні народні танці. Рондо зустрічається у французьких поетів К. Маро (XIV ст.) та Карла Орлеанського (XV ст.).

***Скальд*** – поет при палацах скандинавських державців, який складав хвалебні пісні про походи норманських конунгів, пригоди вікінгів. Свідчення про таких поетів наявні у «Молодшій Едді» Сноррі Стурлусона. Популярними були норвезькі скальди. Їм притаманна складна тропіка з алегоричними перифразами, тобто кеннінгами, нагромадження поетичних синонімів (хейті), вживання складних синтаксичних структур, що викликало враження герметизму.

***Скела*** – зразки давньоірландского епосу, які є близькими до саг. Починаючи з V ст. скели фіксувалися в рукописах. Вони відображають архаїчний тип свідомості, та мають ознаки тотемізму, матріархату, риси напівбога-напівгероя у протагоніста, зв'язок з міфом і богатирською казкою. У скелах часто зустрічаються віршовані вставки. Творцями та зберігачами ірландських скел в усній традиції були філіди. Скели поділялися на «вступні», або «попередні» і «головні», а також за сюжетом: сватання, викрадення, руйнування, видіння тощо.

***Скоп*** – професійний дружинний співець, виконавець епічних пісень у германських народів. Такі співці вшановувалися почестями і щедро винагороджувалися правителями. Пісні дружинних співців швидко ставали надбанням народу і продовжували жити в усній традиції.

***Тваринний епос*** – епічний жанр у віршовій формі, притаманний фольклору європейських народів, персонажами якого є звірі, казки про тварин, байки Езопа, бурлескно-пародійні поеми. Жанр виник внаслідок об’єднання народних казок про тварин, що сформувалися наприкінці міфічного етапу розвитку людської свідомості, та почасти байок Езопа. Існуючи в усній та писемній формах, тваринний епос за доби середньовіччя модифікувався у ренардію, тобто цикл поем про трикстера лиса Ренара, в якій були використані сюжети античних байок, поширених у компілятивних збірниках IV–V ст.

***Трагікомедія*** – синкретичний жанр, в якому поєднано ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їх злиття. Трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії. На противагу трагедії, конфлікт не загострений, а випадок має вирішальне значення. Трагікомедія набула популярності за доби пізнього середньовіччя, запозичивши досвід фарсу, мораліте. Представники Відродження використовували її спочатку на означення будь-якої п’єси, де порушувалися жанрові засновки трагедії та комедії, а потім – щодо п’єс зі змішуванням високого і низького стилів Визначальним для трагікомедії є щасливий фінал. Особливого поширення трагікомедія набула в добу бароко під час кризи гуманізму.

***«Університетські уми»*** – група англійських драматургів кінця XVI ст., які здобули дипломи в Оксфордському та Кембриджському університетах (Д. Лілі, Дж. Піль, Т. Лодж, Т. Неш, Т. Кід, Р. Грін, К. Марло) і з творчістю яких пов’язаний розквіт англійської ренесансної драми, де інтелектуальність поєднана з традицією народних вистав. Їхній досвід використав В. Шекспір, зокрема у ранній комедії «Безплідні зусилля любові» (1594), де помітний вплив евфуїзму Д. Лілі.

***Хейті*** – в поезії скальдів прийом поетичного іносказання, заснованого на метафоричних асоціаціях; синонімічний замінник якого-небудь іменника. Складається з одного слова. Наприклад, хейті сонця – «коло».

***Хуглар*** – мандрівний актор іспанського середньовічного театру XI – XII ст, виконавець язичницьких життєрадісних вистав.

***Шекспірівське питання*** – проблема авторства корпусу творів, що приписуються Вільяму Шекспіру. «Шекспірівське питання» виникло внаслідок недостатності фактів з біографії В. Шекспіра. Це наштовхнуло деяких дослідників на думку, що Шекспіра як реальної особи взагалі не існувало, а всі його п’єси були створені різними авторами.

***Шпільман*** – у XII – XIII ст. мандрівний німецький поет, актор і музика, виступав на ярмарках та при палацах можновладців. До репертуару шпільмана входили тематично різноманітні твори – від гумористичних пісень до героїчного епосу, а також перероблені відомі поеми, збагачені фантастичними та комічними епізодами, відгуками на події тогочасного життя. Беручи участь у хрестових походах, шпільмани використовували східні та візантійські казкові мотиви.

**Використана література:**

1. Большой энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова. Москва : Советская энциклопедия, 1993. 1632 с.
2. Мещеряков В. П., Козлов А. С., Кубарева Н. П., Сербул М. Н. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академического бакалавриата / под общ. ред. В. П. Мещерякова. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 422 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
5. Література західноєвропейського середньовіччя / за заг. ред. Н. О. Висоцької. 2-ге вид. Вінниця : Нова книга, 2005. 464 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007.
7. Ніколова О. О. Теорія літератури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Запоріжжя : ЗНУ, 2012. 229 с.
8. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / научно-ред. совет : В.С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. Молсква : Мысль, 2010. Т. IV. 736 с.
9. Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження : підручник для студ. держ. ун-тів. Львів : Світ, 1993. 312 с.
10. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. URL : <https://runivers.ru/lib/book3182/>.
11. Толмачев В. М., Седельник В. Д., Иванов В. А.и др. Зарубежная литература ХХ в. : учебное пособие для высших учебных заведений. Москва : Академия, 2003. 640 с.
12. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник / за ред. В. І. Кузьменка. Київ : ВЦ Академія, 2012. 432 с.
13. Андреев Л. Г., Карельский А. В., Павлова Н. С. и др. Зарубежная литература ХХ в. : учебное пособие для высших учебных заведений. Москва : Академия, 2004. 559 с.
14. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2012. 486 с.
15. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
16. Літературознавство : Словник основних понять / за ред. Гайке Ґфрерайс. Львів: Богдан – Метцлер Компакт, 2008. 280 с.

**РОЗДІЛ 3. ЗРАЗКИ ВІДПОВІДЕЙ НА КВАЛІФІКАЦІЙНОМУ ЕКЗАМЕНІ**

Відповідь на теоретичне питання білету кваліфікаційного екзамену потребує повного висвітлення значущих аспектів теми (цілісної характеристики певної культурної доби, літературного напряму тощо): етимології ключового поняття, хронологічних меж існування, основних соціально-історичних та філософських передумов виникнення й розвитку, теоретиків та їхніх праць, визначальних рис, провідних жанрів, основних представників та їхніх творів.

Для виконання практичного завдання необхідно актуалізувати теоретичні знання та продемонструвати на матеріалі запропонованого художнього тексту вміння та навички літературознавчого аналізу.

Необхідно бути також готовим до відповіді надодаткові запитання, зокрема, орієнтуватися в сучаснизх тенденіях розвитку літературного процесу в західній Європі та США, знати лауреатів Нобелівської премії з літератури ХХ-ХХІ ст. тощо.

**Приклади відповідей на питання**

**Теоретичне питання**

**Література «потоку свідомості»: загальна характеристика, філософська база, основні представники.**

«Потік свідомості» (англ. Stream of consciousness) – художній прийом і тип оповіді у модерністській літературі І пол. ХХ ст., що прагне безпосередньо відобразити когнітивні механізми людини через вербалізацію різних форм психічного стану та відтворення складного перебігу розвитку думки на різних рівнях свідомості.

Автор терміну: Уільям Джеймс.

Філософська база: інтуїтивізм, фрейдизм.

Програмні тексти: «Наукові основи психології» (У. Джеймс, 1890), «Досвід про безпосередні дані свідомості» (А. Бергсон, 1899), «Про сучасну літературу» (В. Вульф, 1919), «Улісс» (Дж. Джойс, 1922), «Місіс Деллоуей» (В. Вульф, 1924), «У пошуках втраченого часу» (М.Пруст, 1913 – 1927).

Основні ідеї: «Свідомість завжди є для себе самої чимось цілісним, не подрібненим та частини. Такі вислови, як «ланцюжок (або низка) психічних явищ», заперечують нашим безпосереднім уявленням про свідомість. У свідомості немає ланок, вона тече безперервно» (У. Джеймс); «Те, що ми називаємо реальністю, є певне співвідношення відчуттів і спогадів, що оточують нас одночасно» (М. Пруст); трирівнева структура «потоку свідомості»: рівень безпосередньої спонтанної рефлексії, рівень подовженої системної рефлексії, рівень підсвідомого.

Представники: Марсель Пруст, Джеймс Джойс, Вірджинія Вульф, Девід Герберт Лоуренс.

Специфіка художнього світобачення: «Давайте фіксувати кожний атом в тому порядку, у якому він виникає у нашій свідомості» (В.Вульф); пріоритет суб’єктивного світобачення, розбудова і порівняння суб’єктивних картин світу; роль спогаду у конструюванні ідентичності, спогади контрольовані й неконтрольовані (М. Пруст); фіксація епіфаній – спонтанних проявів справжньої природи людини через жести, похибки мови, раптові осяяння (Дж. Джойс); поетапний розвиток думки від випадкової асоціації, викликаної зовнішнім подразником, до найпотаємніших прошарків психіки: фобій, комплексів, травм.

Поетичні принципи: «плинна проза» (В. Вульф); екстремальні форми внутрішнього монологу із послабленими або відсутніми логічними зв’язками між компонентами; поступове «розчинення» синтаксичної структури в удавано-хаотичному нагромадженні вільних (зорових, звукових та ін.) асоціацій; відмова від пунктуації; ретардація; ретроспекція; внутрішній психологізм; ускладнення композиції через множинну фокалізацію.

**Практичні питання**

**«Пісня про Беовульфа» як центральний зразок англосаксонської літератури доби Середньовіччя**

У середині V ст. германські племена (англи, сакси, юти) вторглися на Британські острови і в запеклій боротьбі з місцевими кельтами (яка тривала близько двох століть) захопили більшу частину їхньої території. З V по X ст. в англосаксів відбулися важливі зміни суспільно-політичного і культурного характеру.

Розклад родового ладу і поглиблення процесів феодалізації привели до класового розшарування англосаксонського середовища. Посилення централізації королівської влади і порівняно рання християнізація сприяли зміцненню державної єдності. Збережені пам’ятки рунічної писемності (та інші джерела) свідчать про багатство пісенної традиції англосаксів: піснями супроводжувались трудові процеси, весільні обряди й похорони; пісні виконувались під час військових походів. Гласомани (співці-музиканти народного типу) і скопи (професійні дружинні співці) користувались в них великою повагою.

Найбільш ранньою пам’яткою стародавнього германського епосу є англосаксонська «Поема про Беовульфа». Рукопис відноситься приблизно до 1000 р., але аналіз тексту показує, що дана редакція склалась на межі VII – VII ст. Поема налічує 3000 віршів, розпадається на дві частини. Починається вона вступом, в якому розповідається про легендарного родоначальника датських королів Скільда Скефінга. Його правнук – король Данії Хротгар побудував для своїх дружинників розкішну палату «Хеорот» (що означає «Оленяча палата»), названу так через те, що її крівлю прикрашали золочені роги оленя. Та недовго розважались дружинники короля. Кожної ночі почало з'являтися люте чудовисько Грендель, яке пожирало воїнів. На допомогу датчанам прийшов хоробрий витязь Беовульф з племені геатів. Він смертельно поранив Гренделя, за що його мати мститься дружинникам. Тоді Беовульф спускається у страшенну морську глибину, житло Гренделів, і чудодійним мечем розправляється з кровожерливою матір’ю чудовиська. Нагороджений вдячними датчанами, Беовульф повертається на батьківщину і здійснює ще чимало подвигів. 50 років він щасливо править геатами. Але на його землі нападає вогненний дракон. Старий король вбиває його і сам гине від отруйного зуба дракона. Над прахом Беовульфа насипають високий могильний пагорб, разом з ним закопують і коштовності з печери дракона. Дванадцять кращих воїнів віддають останні почесті доблесному і мудрому вождю.

Особливістю поеми є докладність описів і численні відступи (це епічний прийом «поширення»): детальне змалювання боїв, розповіді героя про власні подвиги, авторські ремінісценції тощо. «Беовульф» насичений фольклорно-казковими і міфологічними образами і мотивами (дивовижне дитинство Скільда, надприродна сила Беовульфа, бої героїв з велетнями, чудовиськами, драконом та ін.). Але ці казкові мотиви й образи перероблені вже згідно з принципами героїчного епосу. Фантастичні подвиги Беовульфа розгортаються на історично вірогідному тлі буття германських племен, подвиги і героїчна смерть героя пов’язані із захистом народу, племінними, загальнонародними інтересами.

Поемі «Беовульф» присвячена величезна кількість наукових досліджень, однак загальноприйнятої концепції нема. До цього часу ведуться дискусії про процес становлення поеми, місце її виникнення, авторство. Висловлена була навіть думка, що «Беофульф» є скандинавською поемою, перекладеною англосакською мовою. Це, мабуть, зумовлене тим, що відображений у поемі історичний матеріал пов’язаний з історією скандинавських племен – данів, шведів, геатів. Чимало місця в ній відведено розповіді і про датських королів, імена деяких з них подібні до імен, зафіксованих у хроніках Григорія Турського і Саксона Граматика. Але ця концепція прийнята не була. Редакція, яку донесли до нас століття, за сюжетом і поетичною формою – пам’ятка англосаксонської словесності.

Вважають, що джерела «Беовульфа» сягають загальногерманських поганських часів. Стародавні пісні і сказання (які могли бути першоосновою «Беовульфа») засвоєні англосаксами ще до переселення на Британські острови. Цей епічний фонд пройшов поетапну обробку і в умовах англосаксонського воєнно-аристократичного середовища значно відійшов від першооснови.

Не встановилась єдина думка і щодо авторства. Поема є продуктом імпровізації народного співця? Чи книжним епосом, результатом усвідомленої поетичної творчості? Питання ускладнюється тим, що рукопис поеми відноситься до епохи переходу усної творчості до письмової літератури, коли народні співці і професійні поети користувались одними і тими ж прийомами оповіді. На сучасному етапі дослідження вважають, що автор «Поеми про Беовульфа» був, очевидно, кліриком, який добре знав латинську поезію, язичницькі сказання, а також був знайомий з творами античних авторів, передусім «Енеїдою» Вергілія. Літературна довершеність поеми свідчить про його професійну майстерність.

Релігійно-ідеологічна атмосфера поеми суперечлива. У VII – VIII ст. англосаксонське суспільство вже було християнським, однак не відмовилось і від поганських уявлень. З одного боку, «Беовульфу» властиве християнське світосприйняття. Так, зокрема, у поемі часто згадується ім’я Бога, окремі події мотивуються його втручанням, виявляється знайомство автора з біблійними сюжетами, засуджується язичництво короля данів тощо. З іншого боку, у творі сильні поганські уявлення. В тексті часто трапляються посилання на долю, віра в її неминучість, кривава помста вважається моральним обов’язком воїна. Поема відбиває також підвищений інтерес людей того часу до слави, здобичі, винагород. У ній розповідається, як правителі обдаровують своїх дружинників і скопа перстнями, дорогою зброєю. В уяві оповідача і слухачів золото, скарби наділені владою і роковою силою, стають причиною чвар і ворожнечі. Це все ще германські уявлення дохристиянського періоду. Таким чином, у поемі спостерігається нашарування християнського світогляду на язичницькі уявлення.

Спроби встановити історичний прототип Беовульфа виявились безрезультатними. Мабуть, це збірний образ ідеального воїна і правителя. Характерною рисою епосу якраз і є зображення маловідомої історичної, а то й зовсім вигаданої особи, що дає великий простір для вираження через цей образ народних дум і сподівань.

**Втілення художніх принципів реалізму в романі Стендаля «Червоне і чорне»**

Роман Стендаля «Червоне і чорне» (1830, опубл. у 1831 р.) вважається першим в європейській літературі зразком реалізації художніх принципів реалізму. У підзаголовку зазначено, що читачеві пропонується «хроніка XIX століття», і самим словом «хроніка» підкреслюється фактична вірогідність (правдивість) представлених у романі подій сучасного життя. Орієнтація письменника на сучасність і настанова на об’єктивне зображення життя, актуалізована у другій частині назви, засвідчує формування реалістичного художнього методу.

Важливим є той факт, що історія Жюльєна Сореля – не плід авторської фантазії, основа її запозичена Стендалем з матеріалів «Судової газети» за 1827 р., зі звіту про процес над Антуаном Берте, юнаком селянського походження, що спочатку вчився в семінарії, а потім служив вихователем дітей у багатому сімействі Мішо у Греноблі. Берте був засуджений і страчений за те, що стріляв у церкві в мадам Мішо. Матеріали цієї кримінальної справи Стендаль використав у якості сюжетної основи «Червоного і чорного».

Інший злочин (вчинений Лафаргом в 1829 р.) дає Стендалю привід для міркувань про подібні випадки як про соціальне явище: молоді люди низького походження найчастіше стають злочинцями тому, що їхні неординарні здібності, енергія, освіта, отримана всупереч традиціям середовища, неминуче призводять до конфлікту із суспільством. Актуальна з початку XIX ст. проблема долі молодої людини в суспільстві набуває у Стендаля конкретного соціально гострого звучання: мова йде тепер про долю талановитого простолюдина, який намагається власними силами пробитися в суспільстві, побудованому на нерівності, де всі привілеї надаються людям «шляхетного» походження. Отже, письменник реалізує ключову для реалізму формулу «типовий характер в типових обставинах».

Дія роману розгортається в роки Реставрації, і прикмети цієї епохи всюди, де силою обставин опиняється Жюльєн Сорель. У провінційному містечку Вер`єрі панує «атмосфера дрібних грошових інтересів». Всі його мешканці одержимі одним прагненням: аби тільки росли доходи – за всяку ціну! І «вискочка»-буржуа пан Вально, директор притулку для жебраків, що збільшує свої статки за рахунок самих жалюгідних бідняків, і аристократ пан де Реналь, що володіє фабрикою цвяхів і не зупиняється перед темними комерційними операціями, і розбагатілий тесля Сорель – усі мріють про те, щоб бути ще багатшими. Репрезентуючи своїх героїв, Стендаль використовує реалістичний принцип детермінізму. Характери і поведінка персонажів обумовлені їх походженням, вихованням, освітою, традиціями, політичним режимом, соціальними процесами, релігією, побутом та ін.

Вер`єр – лише одне з трьох основних місць дії в романі. Два інших – це семінарія у Безансоні і аристократичний дім маркіза де Ла Моля в Парижі. Стендаль, таким чином, відтворює багатогранну і в цілому гостро критичну картину сучасного суспільства. Так в романі реалізується реалістичний принцип універсалізму (всеохопності). Семінарія, у якій панують ієзуїти, представлена через сприйняття Жюльєна Сореля як розсадник підлості і лицемірства. Столичне дворянство відрізняють кастова замкненість і «презирство до усіх, хто не походить від людей, що їздили в королівських каретах». Разом з тим навіть маркіз де Ла Моль пристосовується до нових, буржуазних порядків: наприклад, він грає на біржі, і фінансові операції приносять йому величезні статки. Оскільки наступило «століття Вально», тобто панування «аристократії багатства», старої аристократії крові доводиться потіснитися. Найбільш діяльні її представники, такі як пан де Ла Моль, ще пручаються, інші ж обмежуються тим, що зберігають гарні манери, бездоганну елегантність, уміння їздити верхи, фехтувати, битися на дуелі і танцювати на балу, тобто відповідають певному стереотипу уявлень про людину «шляхетного» походження.

В «Червоному і чорному» виявилася така характерна для класичного реалізму риса, як прагнення до об'єктивного бачення світу. В одному з авторських відступів Стендаль стверджує, що письменник для нього – подорожній, що іде дорогою із дзеркалом, прив'язаним до спини. Він не керує відображеними картинами. І якщо дзеркало відтворює щось непривабливе, то хіба винен в цьому письменник? Запитати потрібно в того, хто відповідає за стан доріг. Так відбувається характерний для реалістичної літератури процес художньої об’єктивізації.

Поетиці Стендаля властиве аналітико-психологічне зображення світу крізь призму сприйняття дійсності головни¬ми героями. Він широко використовує внутрішні моноло¬ги, сміливо порушує традиційні форми оповідного ритму. Для стилю письменника характерна інтелектуальна насиченість, панорамність картини життя, «відкритість». Для Стендаля є характерним новий тип психологізму – реалістичний. На відміну від романтичного типу психологізму, заснованого на інтуїтивному пізнанні, реалістичний психологізм є аналітичним. Основним для Стендаля було «зображати душі», проникати в глибини людського серця, змальовувати прист¬расті людей, їхню психологію. Це створило його індивідуальний стиль і характерну реалістичну манеру письма. Основна особливіть стендалівської прози – її монологічна природа. Вирішальна для творів Стендаля – ситуація розмови наодинці з собою. Через внутрішні монологи його персонажів ми дізнаємося про них самих і навколишнє середовище. При цьому «я» Стендаля як особи, котра пише, не має нічого спільного з «я» романтика: у нього немає настанови на самовираження, на відкриття (і тим більше протиставлення) себе світу.

**РОЗДІЛ 4. СПИСОК ВИКОРИСТАННОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література : підручник. Київ : Либідь, 2004. 718 с.
2. Культура античності. Термінологічний словник. URL: https://pidruchniki.com/79292/kulturologiya/terminologichniy\_slovnik\_kultura\_antichnosti
3. Лисовый И. А. Античный мир в терминах, именах и названиях : словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. Минск : Беларусь, 2001. URL : http://onlineslovari.com/antichnyiy\_mir\_slovar\_spravochnik/
4. Галич О. А., Дмитренко В. І., Фоменко В. Г. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя : навчальний посібник. Луганськ : Янтар, 2003. 228 с.
5. Тронский И. М. История античной литературы : учебник для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 484 с. URL: <https://biblio-online.ru/book/istoriya-antichnoy-literatury-416071>
6. Античный мир. Словарь античности. URL : <http://www.antmir.ru/index/slv_antik_a.html>
7. Ирмшер Й., Йоне Р. Словарь античности. Москва : Прогресс, 1989. 704 с. URL : <https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_antichnaja/slovar_antichnosti_per_s_nemeckogo_1989/7-1-0-1050>
8. Современный словарь-справочник : Античный мир / сост. : М. И. Умнов. Москва : Олимп, АСТ, 2000. 476 с.
9. Большой энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова Москва : Советская энциклопедия, 1993. 1632 с.
10. Мещеряков В. П., Козлов А. С., Кубарева Н. П., Сербул М. Н. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академического бакалавриата / под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд., пер. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 422 с.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
12. Література західноєвропейського середньовіччя / за заг. ред. Н. О. Висоцької. 2-ге вид. «Історія зарубіжної літератури». Вінниця : Нова книга, 2005. 464 с.
13. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
14. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
15. Ніколова О. О. Василина К. М. Теорія літератури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Запоріжжя : Запоріз. нац. ун-т, 2012. 229 с.
16. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. Москва : Мысль, 2010. Т. IV. 736 с.
17. Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб. і доп. Львів : Світ, 1993. 312 с.
18. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
19. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – поч. ХХ ст. : підручник. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.
20. История зарубежной литературы ХІХ века / под ред. : Н. А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 2007. 656 с.
21. Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф. История зарубежной литературы ХІХ в. : Западноевропейская реалистическая проза. Москва : Флинта : Наука, 2006. 416 с.
22. Храповицкая Г. Н. Реализм в зарубежной литературе (Франция, Англия, Германия, Норвегия, США). Москва : Академия, 2006. 288 с.
23. Анненкова О. С. Зарубіжна література ХІХ ст. : європейська реалістична проза 1830-1880 рр. : підручник. Киів : Знання України, 2006. 438 с.
24. Храповицкая Г. Н., Солодуб Ю. П. История зарубежной литературы : Западноевропейский и американский реализм (1830-1860-е гг.). Москва : Академия, 2005. 384 с.
25. История западноевропейской литературы. ХІХ век: Англия / под ред. : Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. Москва : Академия, 2004. 544 с.
26. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма ХIX в. *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000* / под ред. : Л. Г. Андреева. Москва : Высшая школа, 2001. С. 89 – 129.
27. Пахсарьян Н. Т. Реальность – текст – литература – реализм : динамика взаимодействия. *Вестник Московского университета. Сер 9. Филология.* 2006. № 2. С. 66-76.
28. Наливайко Д. С. Епістемологія й поетика реалізму. *Слово і Час*. 2004. № 11. С. 3-18.
29. Эпштейн М. О стилевых началах реализма (поэтика Стендаля и Бальзака). *Вопросы литературы*. 1977. № 8. С. 106-134.
30. Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ в. : учебное пособие для высших учебных заведений / авт. В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. Москва : Академия, 2003. 496 с.
31. Соколова Т. В. От романтизма к символизму : Очерки истории французской поэзии. Санкт Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2005. 308 с.
32. Паві П. Словник театру. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
33. Трыков В.П. Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ в. : практикум. – Москва : Флинта, Наука, 2001. 192 с.
34. Літературознавство : Словник основних понять / за ред. Гайке Ґфрерайс. Львів : Богдан – Метцлер Компакт, 2008. 280 с.
35. Зарубежная литература ХХ в. : Учебное пособие для высших учебных заведений / В.М. Толмачев и др. Москва : Академия, 2003. 640 с.
36. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : Навчальний посібник / за ред. Кузьменка В.І. – Київ : ВЦ Академія, 2012. 432 с.
37. Зарубежная литература ХХ в. : Учебное пособие для высших учебных заведений / Л.Г.Андреев и др. Москва : Академия, 2004. 559 с.
38. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ ст. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2012. 486 с.
39. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва : Интрада, 1999. 644 с.
40. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Е.Вінквіста, В.Е.Тейлора. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. 516 с.
41. Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. А.Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1210 с.
42. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
43. Григорьева Т. Японская художественная традиция. Москва : Наука, 1979. 406 с.

Навчально-методичне видання

(українською мовою)

К. М. Василина, Я. П. Кравченко, О.О. Ніколова, О. В. Тупахіна

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Методичні рекомендації до кваліфікаційного екзамену

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

спеціальності «Філологія» освітньо-професійних програм «Мова і література (англійська)», «Мова і література (німецька)», «Мова і література (французька)», «Мова і література (іспанська)»

Рецензент  *В. С. Ботнер*

Відповідальний за випуск *С. Ю. Вапіров*

Коректор *Я. П. Кравченко*