

Державний вищий навчальний заклад  
«Донбаський державний педагогічний університет»

Факультет філологічний

Кафедра германської та слов'янської філології

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ТА ЗАВДАННЯ  
ДО КУРСУ «ЗРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
(XX СТОЛІТТЯ)»**

для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності  
035 Філологія (Германські мови та літератури (переклад включно)) за  
освітньо-професійною програмою «Філологія (Германські мови та  
літератури (переклад включно))».

Слов'янськ – 2023 р.

УДК 378.016:82.0(072)

М54

Розробник:

Казаков Ігор Миколайович – доцент кафедри германської та слов'янської філології ДДПУ, кандидат філологічних наук, доцент;

Рецензенти:

Разживін Віктор Миколайович – доцент кафедри української мови і літератури ДДПУ, кандидат філологічних наук, доцент;

Ледняк Юлія Владленівна – доцент кафедри германської та слов'янської філології ДДПУ, кандидат філологічних наук, доцент.

Обговорено на засіданні кафедри германської та слов'янської філології ДДПУ 22.06.2023 р., протокол № 12

Затверджено вченою радою Державного вищого навчального закладу

«Донбаський державний педагогічний університет»

29 червня 2023 р., протокол № 9

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА .....	4
Практичне заняття № 1. ПОЕЗІЯ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ .....	5
Практичне заняття № 2. ПОЕТИКА ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В РОМАНІ А. КАМЮ «ЧУМА».....	8
Практичне заняття № 3. МОДЕРНІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР Б. БРЕХТА. «МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ» .....	16
Практичне заняття № 4. ПОЕТИКА «МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ» В РОМАНІ Г. ГАРСІЯ МАРКЕСА «СТО РОКІВ САМОТНОСТІ».....	22
Практичне заняття № 5. ОСУД ТОТАЛІТАРИЗМУ Й АВТОРИТАРНОСТІ В РОМАНІ ДЖ. ОРВЕЛЛА «1984» .....	28
Практичне заняття № 6. ПОСТМОДЕРНІЗМ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. ДЖ. ФАУЛЗ «ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» .....	35
ЛІТЕРАТУРА.....	40
ДОДАТОК.....	42

## ПЕРЕДМОВА

Дисципліна «Історія зарубіжної література» є фаховою для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 035 Філологія (Германські мови та літератури (переклад включно)).

У методичних рекомендаціях представлено матеріал для підготовки до практичних занять у VI семестрі. Матеріал розподілено згідно з робочою навчальною програмою курсу:

№ з/п	Тема практичного заняття	Кількість годин	
		денна форма	заочна форма
1	Поезія доби модернізму.	4	2
2	Поетика екзистенціалізму в романі А. Камю «Чума».	2	2
3	Модернізм у драматургії ХХ століття. Епічний театр Б. Брехта. «Матінка Кураж та її діти»	2	
4	Поетика «магічного реалізму» в романі Г. Гарсія Маркеса «Сто рокі самотності».	2	
5	Осуд тоталітаризму й авторитарності в романі Дж. Орвелла «1984».	4	
6	Постмодернізм в англійській літературі. Дж. Фаулз «Жінка французького лейтенанта».	2	2
Разом		16	6

До кожного заняття пропонуються план, список літератури та інструктивно-методичні матеріали.

## Практичне заняття № 1. ПОЕЗІЯ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

### План

1. Основні естетичні принципи та поетичне новаторство французьких символістів (П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме).
2. Поль Верлен – «король символізму». Становлення поета. Аналіз поезій “Поетичне мистецтво”, “Забуті арієти”, “Так тихо серце плаче...”.
3. Життєва доля Артюра Рембо. Естетичні погляди поета. Аналіз віршів “Голосівки”, “П’яний корабель”, “Відчуття”.
4. Творчий доробок С. Малларме. Проблема призначення поезії та поетичного символу («Квіти», «Морський вітер», «Видіння», «Дзвонар»).
5. Основні естетичні принципи та поетичне новаторство німецьких експресіоністів.
6. Філософсько-естетичні засади футуризму.
7. Філософсько-естетичні засади сюрреалізму.
8. Аналіз однієї поезії за схемою (див. Додаток) за вибором студента.

### Література

1. Градовський А.В. «З Верленом зближувала мене «естетика страждання», що шукала виходу в поезії...»: Поль Верлен і Микола Вороний// Зарубіжна література в навчальних закладах. 1997. № 10. С. 5 – 9.
2. Градовський А.В. «Шалений! Що ти зробив із своїм життям?»: Артюр Рембо і Максим Рильський// Зарубіжна література в навчальних закладах. 1998. № 4. С. 33 – 36.
3. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ - поч. ХХ століття : навчальний посібник. К. : Центр учбової літератури, 2009. С. 186 – 207.

4. Дзик А.П., Сорока О.М. Осіння скрипка Поля Верлена // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1996. № 5. С. 25 – 28.
5. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. Переклади. К.: Дніпро, 1990. 509 с.
6. Ніколенко О. Модернізм в українській та зарубіжній поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1998. № 3. С. 32 – 35.
7. Ніколенко О. «Музика вірша» і «пейзажі душі» в ліриці французьких та українських символістів // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. 2000. № 4. С. 16 – 28.
8. Паламар О. «Я знаю небеса, роздерті блискавками...»: Матеріали до вивчення поезії А.Рембо//Зарубіжна література до вивчення поезії А.Рембо// Зарубіжна література в навчальних закладах. 1996. № 5 – 6. С. 26 – 28.
9. Пронкевич О. Поль Верлен // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1998. №7. С. 37 – 39.
10. Рогозинський В. «Найперше – музика у слові!»: Поль Верлен // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1996. № 1. С. 26 – 31.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Філософське підґрунтя для різноманітних літературних явищ і художніх течій епохи зламу віків створювали ідеї А. Шопенгауера, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона

Філософська концепція Артура Шопенгауера (1788-1860) тлумачила світ як творіння вищої духовної сили, ірраціональної та невідвортної «світової волі». Один із її проявів – притаманна людині «воля до життя». Нейтралізувати «світову волю» можна було лише шляхом пізнання за допомогою філософського споглядання. Ця воля ставала нічим у процесі її

пізнання, перетворюючи на ніщо і весь створений нею світ. Мистецтво могло допомогти пізнати абсурдний світ тільки шляхом інтуїтивного пізнання, через осяяння і прозріння.

Ідеї Шопенгауера підхопив Фрідріх Ніцше (1844 – 1900), який створив теорію елітарності винятковості окремих особистостей, яких назвав «надлюдьми». Вони були носіями «волі до влади», стояли «по той бік добра і зла» й покликані керувати натовпом.

Значного поширення набула філософія екзистенціалізму, видатними теоретиками якої були Серен К'єркегор (1813 – 1858) у XIX ст. та Карл Ясперс (1883 – 1969) і Мартін Хайдеггер (1889 – 1976) у XX ст. Екзистенціалізм (від фр. «існування») проголосив, що існування, тобто незмінні біологічні властивості та біологічні риси людини й умови її буття, передувало сутності, а отже, було важливішим від неї. С. К'єркегор стверджував, що не могло бути й мови про осмислення людиною світу, бо вона обмежена у своїх можливостях, і що її мудрість полягала у зверненні до Бога та усвідомленні власної обмеженості. Світ непізнаний і абсурдний, а існування людини – це «буття для смерті», яка кидала тінь на все життя; мета існування – смерть. Тому загальний спосіб буття людини в суспільстві – трагічний, сповнений страху, тривоги та відчаю.

Людина, стверджував К. Ясперс, існувала як самотнє «я», як «єдина» у «співіснуванні» з іншими. А це співіснування було існуванням рівноправних особистостей, які керували, робили добро, служили, виявляли вірність, товарицькість у ставленні одне до одного. Тому суть існування полягала в гуманізмі, бо, як стверджував Ж.-П.Сартр, «екзистенціалізм – це і є гуманізм».

Не менш вагомою стала й інтуїтивістська ірраціоналістична філософія Анрі Бергсона (1859 – 1941), згідно з якою розум, який керувався зиском, міг дати людині знання лише нижчого порядку, бо життя – ірраціональне, недоступне для розуму. Вище знання здатна забезпечити лише інтуїція, осяяння, раптове прозріння.

Тому мистецтво не було відображенням життя, а ірраціональним, неусвідомлюваним процесом творення дійсності, під час якого в людській свідомості поєднувалися сучасність і минуле, що існувало завдяки пам'яті та з її допомогою оживало у формі спогадів.

Великий вплив на розвиток літератури справила психоаналітична теорія віденського лікаря-психіатра Зигмунда Фрейда (1856 – 1931). Він розглядав людину як поєднання трьох елементів: природного «я», раціоналістичного «я» та морального «я». Природне «я» – це носій плотських бажань та інстинктів, тобто підсвідомість людини. Раціоналістичне «я» – розважлива, суха й фальшива свідомість, а мораль не «я», яке З. Фрейд називає ще «над-я», – це надсвідомість, яку суспільство нав'язувало людині. Між усіма елементами особистості точилася боротьба, і люди набували її жертвою. Придушення підсвідомих потягів надсвідомістю породило різноманітні комплекси, тобто психози. Підсвідомість була джерелом енергії людини, саме її імпульси стимулювали усю її діяльність, зокрема художню творчість. Фрейд виходив із того, що у людині закорінене зло, приховане тваринне начало, людина ніби перебувала на краю прірви, яка затаїлася в її душі. Тож добро мусило перебороти зло в самій людині, в її душі.

## **Практичне заняття № 2. ПОЕТИКА ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В РОМАНІ А. КАМЮ «ЧУМА»**

### **План**

1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору.
2. Жанр, фабула, символічність назви.
3. Система образів у романі:
  - а) лікар Ріє;
  - б) Жан Тарру;
  - в) Раймон Рамбер;



- г) Жозеф Гран;
- д) отець Панлю.

4. Антигуманна та аморальна позиція Коттара та старого астматика.

5. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва.

6. Апелюючи до тексту роману А. Камю «Чума» охарактеризувати екзистенційну позицію персонажів твору, дібрати цитатний матеріал.

<b>Персонаж</b>	<b>Поведінкова позиція</b>	<b>Цитата</b>
доктор Ріє		
Жан Тарру		
Раймон Рамбер		
отець Панлю		
Коттар		
Жозеф Гран		

### **Література**

1. Біляшевич Т. М. Інший у творчості А. Камю: огляд науково-критичних досліджень // *Studia methodologica* : Антропологія літератури : комунікація, мова, тілесність. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. Вип. 25. 2008. С. 25 – 30.

2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навчальний посібник. К. : Центр учбової літератури, 2011. С. 41 – 53.

3. Горідько Ю. Вивчення творчості А. Камю // *Зарубіжна література*. 2005. № 3 (403) С. 5 – 16.

4.Лобода О. П. «Єдине, що важливо, – це бути людиною» Урок за романом А. Камю «Чума». 11 кл. // Зарубіжна література. 2000. № 1. С. 13 – 18.

5.Марченко Ж. «Абсурд життя – це зовсім не кінець, а лише початок» (Ж.-П. Сартр) (за романом А. Камю «Чума») // Зарубіжна література. 2005. № 3 (403). С. 17 – 20.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Найбільш визначним з художніх творів, написаних Камю, вважався його роман «Чума». Твір писався під час Другої світової війни і був опублікований вже після її закінчення, в 1947 році. Окремі фабульні мотиви і відгуки творчого задуму роману зустрічалися й у інших творах Камю, зокрема у збірці новел «Літо», у драмі «Калігула» та «Стан облоги». Помітну роль у формуванні творчого задуму роману відіграли й ті побутові деталі та спостереження, які запали в уяву письменника під час його перебування в Орані. Одним із таких яскравих вражень, зокрема, став образ «котячого дідка», який неодноразово згадував у романі і який мав реальну життєву основу: чудернацького старигана, який підманював котів, а потім плював їм на голови, Камю справді бачив на одній з вулиць Орану. Перший варіант назви твору появився в 1941 році: «Чума, або Пригода (роман)». Тоді ж Камю почав інтенсивно вивчати літературу, тематично пов'язану із характером творчого задуму. Камю працював над романом дуже ретельно, поступово розширивши коло персонажів, задіяних у сюжеті. Від одного варіанта рукопису до іншого змінились і плани письменника щодо композиційної побудови твору, деяких його фабульних мотивів і жанрової форми.

Жанр роману визначали як притча – це повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаторській частині твору, це інакомислення. У притчах зосереджена певна моралізаторська ідея. Це – своєрідний авторський монолог, розбитий на окремі партії, вручені різним

персонажам. За жанром – роман-попередження, роман-пересторога. Хроніка датована досить точно – 194... рік. У цей час слово «чума» можна було почути де завгодно. «Коричнева чума» – так говорили про фашизм, та й зараз говорять. Крізь записи хроніки вимальовувався образ «історичної чуми». У романі чума ототожнювався з війною.

«Чума» – це книга про тих, хто не підкорився, а не про тих, хто здався, книга про смисл існування, яке відшукувало серед безглузлого існуючого.

Чума поставила перед героями запитання:

- 1.Що таке життя?
- 2.Що значить зберегти гідність перед наступом стихії зла?
- 3.Що значить людське щастя?
- 4.Що значить релігія?

**Експозиція твору** – хроніка важкого року в Орані. Пройшовши крізь міські ворота слідом за очевидцем того, як одного дня тут раптом вилізли з підвалів тисячі пацюків і спалахнула епідемія чуми, читач потрапив у сумні квартали, випалені сонцем.

**Зав'язка** – суперечка доктора Ріє з колегами і чиновниками, які не бажали глянути правді в обличчя і визнати, що вони мають справу з чумою.

**Розвиток дії** – створення санітарних дружин, спроби Рамбера втекти з Орана, досягнення чумою своєї вищої точки.

**Кульмінація** – винахід вакцини і врятування перших хворих.

**Розв'язка** – зняття санітарних кордонів, прихід до Орана першого потягу, смерть дружини лікаря, Ріє біля помираючого Тарру.

**Фінал** роману відкритий. Мабуть, через те, що знищити чуму неможливо, оскільки за певних умов вона знову повернеться

Фабульну основу роману склала розповідь про відчайдушну боротьбу мешканців алжирського містечка Оран з епідемією чуми, яка раптово вторглася у розмірене і спокійне життя міста, зруйнувала його звичний ритм і вселила у серця ще донедавна впевнених у собі оранців відчуття повної незахищеності, непевності, самотності і страху смерті. Композиція роману

побудована у формі чіткого хронікального викладу подій, які подано в їх послідовному часовому перебігу, при цьому навіть розподіл частин твору приведений у відповідність до природного розподілу відрізків часу. А саме: усі події, викладені у романі, розгорталися протягом одного року. П'ять частин, з яких складався роман, майже точно розподілені за порами року і послідовно фіксували усі етапи наростання, загострення і спаду чумної епідемії. Навесні, в першій частині роману, чума вперше виявила свої страшні знаки у місті. Літо, події якого охопили друга і третя частини роману, – це період невпинного наростання і катастрофічного загострення масштабів епідемії. Восени – у четвертій частині роману – показано, як поступово епідемія стабілізувалася, не зменшуючи, але й не збільшуючи кількості своїх щоденних жертв. Нарешті на кінець грудня епідемія повністю зійшла нанівець.

Розповідь у романі побудована у формі своєрідної хроніки, яка велася від особи оповідача і достатньо скрупульозно й послідовно фіксувала усі етапи розгортання епідемії чуми і перипетії опору, який намагалися вчинити цьому страшному лихові мешканці містечка. На перших сторінках роману цей оповідач не розкриває свого імені, але далі ми дізналися, що це один з головних героїв твору – лікар Бернар Ріє.

Образ лікаря став одним із центральних у творі. В романі він виступив як один з «літописців» – розповідачів, очима якого ми бачимо змальовані у творі події. Він походив із родини робітників, у нього смертельно хвора дружина, дбайливо ставився до виконання своїх лікарських обов'язків. Моральну позицію Ріє визначив абсолютно безкомпромісне ставлення до лиха, перед лікарем, не стоїть питання: боротися чи ні з чумою. Ріє прекрасно розумів власну обмеженість і всю безперспективність боротьби з чумою і незважаючи на це без будь-яких вагань включився у цю боротьбу і боровся до кінця. Він здатний і на самопожертву, але у виконанні своїх обов'язків не бачив нічого героїчного.

Лікар розумів, що чуму не здолати, як не здолати і абсурдності світу, але сенс власного буття і буття кожної людини герой вбачав у тому, щоб не зламатися перед тиском безглуздя, не скоритись йому, спільними зусиллями протистояти йому і хоча б у цій ідеї людської солідарності віднайти сенс, який виправдає особисте існування кожного.

Жан Тарру – це також один з провідних персонажів роману і також герой-ідеолог і літописець чуми. Для нього чума – це не просто епідемія, локальне лихо, а символ людського буття взагалі. Ще до епідемії, визнавши людське життя зачумленим, він намагався з цим боротися, протистояти усьому, що внесло в життя людини страждання і смерть. Герой став на боротьбу з чумою, організувавши в місті санітарні дружини. Впродовж майже всього роману постать Тарру залишала дещо загадковою і непевною, хоча саме він ініціював рішучі заходи, спрямовані на боротьбу з чумою. І лише, практично, в самому кінці роману розповів історію свого життя, яка пояснили його поведінку і характеризувала його світогляд. Дитинство і юнацькі роки літописця склалися цілком безхмарно. Його батько був помічником прокурора і пристойно забезпечував власну родину. Але одного разу хлопцю довелося бути присутнім на засіданні суду, де його батько вимагав смертного вироку для молодої людини. Тарру побачив переляк підсудного, відчув крижаний подих смерті, і світ відразу змінився в його очах.

З того часу він зненавидів світ, в якому люди вбивали один одного, безглуздий світ жорстокості і насильства, який від того часу асоціював для нього з чумою, а стан людини, що визнала правомірність і зверхність над собою такого стану речей – зачумленим.

Раймон Рамбер – паризький журналіст. Він приїхав до Орана, щоб написати репортаж про санітарний стан міста і, можна сказати, випадково потрапив до карантину, викликаного епідемією. Його першою думкою була мрія про втечу з ізольованого міста. У Парижі на нього чекала кохана жінка, і заради щастя з нею готовий був знехтувати тією спільною справою

боротьби проти чуми, до якої закликав Ріє. Рамбера не можна назвати боягузом. З його слів дізнаємося, що він у складі інтернаціональних бригад брав участь у війні з фашистами в Іспанії. Думки про втечу появились в нього не від страху. До втечі його спонукало кохання, яке він вважав найбільшою цінністю у житті. Але, незважаючи на те, що Оран чуже для нього місто, Рамбер приходить до усвідомлення того, що не можна залишатися байдужим до страждань ближнього.

Моральна позиція Рамбера також виявилася співзвучною поглядам Ріє та Тарру, але, на відміну від них, він прийшов до розуміння необхідності співчуття і солідарності не відразу, а в процесі важких моральних коливань і роздумів.

Жозеф Гран уособлював світ «маленьких людей», посягання і думки яких не сягали далеких філософських узагальнень. З роману дізналися, що через відсутність коштів не отримав диплома, який би засвідчував його освіту. Коли запропонували роботу дрібного службовця в мерії з низькою платнею, погодився. З тих пір упродовж 22 років у його житті майже нічого не змінилося. Він – людина безбарвна і навіть дивакувата. Через бідність його залишила дружина, але він сподівався її повернути і написав роман. Гран, для якого недосконалість світу асоціював виключно з непорядкованістю власної долі, включився у боротьбу проти чуми без пафосних декларативних заяв, розглядав її як закономірне продовження своєї повсякденної, рутинної роботи.

Отець Панлю – герой-ідеолог – посів у романі особливе місце. Теза про абсурдність світу для нього принципово неприйнятна. Тому чуму, як джерело безладдя, священник у перших своїх проповідях співвідносив з карою Божою, що її насилало небо на грішників.

Не всі герої твору виступили як ідейні однодумці. Контрабандист Коттар поділив тезу про абсурдність світу, але, на відміну від інших, наслідки цього, активізованого чумою, суспільного хаосу його цілком влаштовували, оскільки виправдовували його діяльність і практично і

теоретично. Перебуваючи у постійному конфлікті із законом, відчуваючи себе відчуженим у суспільстві, яке спирається на будь-який, хоча б елементарний порядок і встановлені ним моральні обмеження, Коттар ще до епідемії чуми спізнав цей стан зачумленості і тепер радів, що загальний стан зачумленості, який охопив місто, немовби вирівняв його з іншими мешканцями Орана. Саме з цих причин чума для нього – не загроза, а швидше – моральна союзниця, яка виправдала його дії і внесла сенс в його існування. Тому він не зацікавлений у боротьбі з нею. Словом, чума йому вигідна. Чоловіка самотнього і водночас нужденного своєю самотністю вона обернула на спільника. Бо він явний спільник, спільник, задоволений своїм становищем. Герой – співучасник усього, що підмічав: забобонів, недозволених страхів, болісної вразливості розтривожених душ. Коттар розумів, що повага і зацікавленість, яку виявили до його особи Ріє, Тарру, Рамбер або інші мешканці Орана, яких він забезпечив контрабандними товарами, тимчасова і зумовлена лише станом їхньої спільної зачумленості. З цих причин (персональної зачумленості у світі, який прагнув позбавитися чуми) намагався позбавити себе життя на початку роману і з відчаю відкривав вогонь по перехожих, які в кінці роману раділи позбавленню міста від чуми.

Старий астматик – це одна з найбільш колоритних і незвичайних постатей у романі. Хворий дідок, старий ядушник, як його назвав у романі оповідач, відносився до числа постійних пацієнтів доктора Ріє, крім того, він його сусід. Дідок цей насправді дивний настільки, що його можна було б сприйняти й за божевільного, але виявилось, що свої безглузді і комічні вчинки кожного разу аргументував своєю рідною життєвою філософією. Як вірити жінці, він ще замолоду мав свої химери. Його ніколи нічого не цікавило: ні праця, ні приятелі, ні музика, ні жінки, ні прогулянки. Він і з міста жодного разу не виїздив; лише якось, коли в родинних справах йому довелося їхати до Алжира, зійшов на найближчій від Орана станції – далі подорожувати йому було не до снаги – і першим же поїздом повернувся

додому. Старий розтлумачив Тарру, враженому таким замкнутим способом життя, що за релігією перша половина людського життя – це сходження, а друга – спуск; коли почався цей спуск, дні людини вже належать не їй, їх можуть щохвилини відібрати. І нічого тут не вдієш, тому краще взагалі нічого не робити.

Фактично своєю поведінкою старий ядушник декларував позицію відстороненості від життя, відмови брати участь у вирішенні злободенних проблем, що постали перед суспільством. Філософія ядушника – це доведена до логічного кінця концепція «стороннього», абсурдизована позиція людини, що не визнала сенсу життя через його абсурдність, і зрештою довела власне існування до стану повної безглузді.

Відголоски роману «Чума» можна зустріти і в українській літературі, де під поняттям «чума» зображено насильницьку колективізацію та голодомор 1933 року, пекельні кола, влаштовані радянською системою. Це такі твори, як «Марія» Уласа Самчука, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного.

### **Практичне заняття № 3. МОДЕРНІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР Б. БРЕХТА. «МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ»**

#### **План**

1. Естетика «епічного театру» Бертольта Брехта. Полеміка з театром Аристотеля та К. Станіславського.
2. Історія створення драми «Матінка Кураж та її діти». Літературні джерела п'єси.
3. Тема війни та миру у п'єсі.
4. Образ Ганни Фірлінг. Соціальне та сімейне навантаження персонажу. Зміст фіналу.
5. Образи дітей Кураж: Ейліфа, Швейцеркаса, Катрін.



6. Символічний зміст п'єси «Матінка Кураж та її діти». Риси п'єси-параболи.

7. Втілення концепції «епічного театру» в п'єсі. Зміст та функція зонгів.

### **Література**

1. Ковбасенко Ю. І. Змінив художнє обличчя світу... Бертольт Брехт «Матінка Кураж та її діти». URL: <https://uahistory.co/pidruchniki/kovbasenko-world-literature-11-class-2019-standard-level/16.php>

2. Закалюжний Л. В. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки. Брехтівський часопис. Статті. Доповіді. Есе: Збірник наукових праць (Філологічні науки). № 1. Житомир, 2011. С. 79-82. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12086775.pdf>

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Теорія епічного театру Бертольда Брехта була розроблена з метою змінити традиційну виставу театру та його вплив на глядачів. Брехт прагнув створити театр, який не тільки розважає, а й пробуджує мислення та усвідомлення соціальних проблем. Він хотів, щоб глядачі не просто пасивно спостерігали те, що відбувається на сцені, а брали активну участь у процесі та аналізували подані події.

Основні цілі теорії епічного театру Брехта:

#### **Політична освіта**

Брехт прагнув використовувати театр як політичну освіту. Він хотів, щоб його спектаклі викликали у глядачів усвідомлення соціальних та політичних проблем, а також пробуджували їх до дії. Метою було не лише показати проблеми, а й запропонувати можливі шляхи їх вирішення.

#### **Розвиток критичного мислення**

Брехт хотів, щоб його театр розвивав критичне мислення у глядачів. Він прагнув зруйнувати ілюзію та співпереживання, які притаманні традиційному театру, та замінити їх аналізом й осмисленням того, що відбувається на сцені. Метою було викликати у глядачів активну участь у процесі театральної вистави та стимулювати їхнє критичне мислення.

### **Створення нового типу глядача**

Брехт хотів змінити ставлення глядачів до театру. Він прагнув створити глядача нового типу, який не просто пасивно спостерігає, але бере активну участь у процесі сценічної дії. Метою було залучити глядачів до роздумів та діалогу, а не просто до емоційного сприйняття того, що відбувається на сцені.

## **Основні засади теорії епічного театру Брехта**

### **Ефект «відчуження»**

Це концепція, яка полягає в тому, щоб зробити глядачів свідомими того, що вони дивляться на виставу, а не на реальне життя. Це дозволяє їм дистанціюватися від подій на сцені і більш об'єктивно аналізувати їх. Актор має відокремлюватися від свого персонажа і не занурюватися в нього повністю. Натомість, актор не повинен надто сильно ідентифікуватися з персонажем, а мусить зберігати деяку дистанцію та спостерігати за персонажем з боку. Він має бути обізнаний про те, що відбувається на сцені, і одночасно залишатися поза сюжетом.

### **Основні ідеї ефекту «відчуження»**

1. Актор повинен бути обізнаний з тим, що відбувається на сцені, і одночасно залишатися поза сюжетом. Він повинен зберігати деяку дистанцію і спостерігати за тим, що відбувається збоку.

2. Актор повинен бути готовим до того, що його персонаж може бути перерваний або змінений у будь-який момент. Він має бути гнучким та відкритим для змін.

3. Актор має бути здатним грати кілька ролей одночасно. Він може втілювати різних персонажів та перемикатися між ними протягом уявлення.

4. Актор повинен використовувати своє тіло та голос як інструменти вираження. Він має бути готовим до експериментів та використання незвичайних прийомів акторської гри.

Принцип “відчуження” дозволяє актору зберігати деяку незалежність від персонажа, допомагає створити дистанцію і викликає у глядача роздуми про те, що відбувається на сцені.

### **Принцип «вірності»**

Цей принцип полягає в тому, що актор має бути вірним своєму персонажу та його цілям. Він повинен чітко і ясно передавати наміри та мотиви персонажа, щоб глядачі могли зрозуміти його дії та прийняти свої власні висновки. Актор повинен повністю поринути у роль і втілити її з максимальною реалістичністю, але при цьому не повинен надто сильно ідентифікуватися з персонажем.

Актор повинен бути здатний відсторонитися від своїх емоцій та суб'єктивних переживань, щоб створити ефект спостереження та аналізу у глядача. Він має бути здатний показати персонажа як об'єкт дослідження, а не просто втілити його власні почуття та емоції.

Цей принцип допомагає створити особливу атмосферу на сцені, де глядач може спостерігати та аналізувати те, що відбувається, а не просто емоційно сприймати його. Він також допомагає актору зберігати деяку незалежність від персонажа та створювати дистанцію, що дозволяє глядачеві більш глибоко вникнути в суть вистави та замислитися над її змістом.

### **Принцип «постійного нагадування»**

Брехт вважав, що театр має постійно нагадувати глядачам у тому, що вони перебувають у театрі. Це досягається за допомогою різних прийомів, таких як використання афіш, коментарів, музики та ін. Ціль цього принципу – не дати глядачам забути, що вони спостерігають не реальність, а мистецтво.

Для досягнення цієї мети актори можуть використовувати різні прийоми та елементи, які допомагають створити дистанцію між глядачем та тим, що відбувається на сцені. Наприклад, вони можуть звертатися до глядачів безпосередньо, коментувати те, що відбувається, використовувати метафори та символи, які нагадують про те, що відбувається на сцені – це лише гра, мистецтво, а не реальність.

Такий підхід дозволяє глядачеві усвідомити, що він спостерігає не просто сюжет та персонажів, а дослідження певної проблеми чи ідеї. Він стає активним учасником процесу, замислюється над змістом того, що відбувається, і може зробити власні висновки.

Принцип “постійного нагадування” також допомагає акторам зберігати деяку незалежність від персонажів, що дозволяє їм більш гнучко та вільно втілювати ідеї та концепції режисера. Вони не просто стають персонажами, а залишаються собі, акторами, які грають роль.

Таким чином, принцип «постійного нагадування» є важливим елементом епічного театру Брехта, який допомагає створити особливу атмосферу на сцені і дозволяє глядачеві більш глибоко вникнути в суть вистави і замислитися над її змістом.

### **Принцип «політичної активності»**

Брехт вважав, що театр має бути політично активним та впливати на суспільну свідомість. Він використовував театр як засіб передачі своїх політичних і соціальних поглядів, щоб викликати у глядачів роздуми та дії.

Принцип “політичної активності” – один із основних принципів епічного театру Брехта. Він полягає в тому, що театр має бути не лише місцем розваги та естетичної насолоди, а й засобом політичної пропаганди та соціального протесту.

Брехт вважав, що театр має бути активним інструментом зміни суспільства. Він закликав акторів та режисерів використовувати сцену для передачі політичних та соціальних ідей, для виклику у глядачів усвідомлення їхньої ролі у суспільстві та необхідності діяти.

Принцип “політичної активності” передбачає, що театр має бути місцем, де глядачі не тільки спостерігають за дією на сцені, але й беруть активну участь у процесі спектаклю. Брехт пропонував використовувати різні прийоми, такі як пряме звернення до глядачів, використання плакатів та гасел, щоб викликати у них реакцію та залучити до дії.

Мета принципу “політичної активності” – не розважити глядачів, а надихнути їх у дію, зміну свого світогляду і поведінки. Брехт вважав, що театр має бути засобом пропаганди та протесту, щоб викликати у глядачів усвідомлення їхньої ролі в суспільстві та необхідність боротися за справедливість та рівність.

### **Принцип «протиставлення»**

Цей принцип полягає в тому, що на сцені мають протиставлятися різні точки зору та думки, у виставі мають бути явно виділені протилежні сторони, протиріччя та конфлікти. Брехт прагнув створити діалог та дискусію, щоб глядачі могли бачити різні сторони проблеми та прийняти свої власні висновки.

Брехт вважав, що традиційний театр, заснований на драматичному протистоянні героїв та вирішенні конфлікту, не відображає реальності життя. Натомість, він пропонував створювати спектаклі, в яких протилежні точки зору та соціальні класи будуть яскраво виражені та протистояти один одному.

Принцип “протиставлення” допомагає глядачам бачити різні сторони проблеми та аналізувати їх. Брехт прагнув викликати у глядачів активне мислення та критичне ставлення до того, що відбувається на сцені. Він хотів, щоб глядачі не просто пасивно спостерігали, а замислювалися і ставили питання про те, що відбувається.

Принцип “протиставлення” також допомагає створити ефект дистанції між глядачами та тим, що відбувається на сцені. Брехт прагнув уникнути емоційного залучення глядачів і натомість викликати в них аналітичне ставлення до вистави. Він хотів, щоб глядачі залишалися

спостерігачами, а чи не ставали пасивними учасниками драматичного сюжету.

Театр Брехта відрізняється від традиційного театру своєю метою – не просто розважити глядачів, а й викликати у них усвідомлене ставлення до того, що відбувається, та впливати на суспільну свідомість. Теорія епічного театру Брехта є важливим внеском у розвиток сучасного театрального мистецтва.

#### **Практичне заняття № 4. ПОЕТИКА «МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ» В РОМАНІ Г. ГАРСІЯ МАРКЕСА «СТО РОКІВ САМОТНОСТІ»**

##### **План**

1. «Магічний реалізм» як літературний напрям у латиноамериканській літературі ХХ ст.
2. Принципи поєднання «реального» та «фантастичного» у романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності».
3. Особливості жанру роману «Сто років самотності» (сімейна хроніка та модель історії людства).
4. Смысл назви роману. Самотність як причина загибелі світу.

##### **Література**

1. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навчальний посібник. К. : Центр учбової літератури, 2011. С. 210 – 220.
2. Казаков І. М. Сценарій змішаного навчання зарубіжної літератури у процесі вивчення теми «Магічний реалізм» // Contemporary technologies in the educational process: monograph / ed. by M. Wierzbik-Strońska, G. Buchkivska. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach, 2020. С.173-180.

## Інструктивно-методичні матеріали

«Магічний реалізм» у широкому значенні – це напрям, у якому органічно поєдналися елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового та міфологічного, ймовірного і таємничого, повсякденного буття і вічності. Подібне визначення подав і літературознавчий словник-довідник.

«Магічний реалізм» – це також умовна назва модерністської течії в літературі Латинської Америки другої половини ХХ століття.

У широкому значенні «магічний реалізм» виявився на різних етапах розвитку літератури (Ф. Рабле, П. Кальдерон, Й. Гете, Е. Т. А. Гофман, Е. А. По, Ф. Кафка, М. Гоголь, М. Булгаков).

У вузькому значенні найбільше цей напрям розвинувся у латиноамериканській літературі ХХ століття (А. Карпентьєр, Ж. Амаду, Г. Г. Маркес, М. Варгас, М. Астуріас та інші). Особливу роль у творчості цих авторів відіграв міф, який виступив основою твору. Митець, намагаючись осмислити різноманітні явища (реальні, свідомі, культурні та інші), прагнув до універсальності своїх образів і створення загальної моделі буття. Класичним зразком такого методу став роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності», де в міфічно-реальних образах було відтворено історію Колумбії та всієї Латинської Америки.

Представники «магічного реалізму» у своїй творчості використали такі міфологічні елементи:

Своєрідне вільне поводження латиноамериканців із часом і простором, яким не властиві послідовність і хронологія, розміреність і лінійність;

До життя і смерті вони ставляться як до природних явищ; смерть для латиноамериканців – це лише перехід до іншого світу.

Для існування «магічного реалізму» обов'язковою умовою стала специфічна трансформація об'єктивної реальності в художньому творі.

*Основні риси «магічного реалізму» латиноамериканської літератури:*

- Звернення до національних джерел, традицій;
- Використання потенціалу усної народної творчості;
- Широке використання міфа (міфологізм і міфотворчість);
- Синтез побутового і чарівного, сучасності та історії, дійсного і уявного;
- Філософська спрямованість творів;
- Узагальненість, універсалізм образів та ситуацій;
- Прийом очуднення (полягав у тому, щоб «вивернути дійсність навиворіт, щоб розглянути, яка вона зі зворотного боку»);
- Осмислення історичного, культурного, соціального досвіду людства в конкретних художніх образах;
- Використання традиційних сюжетів та мотивів (одісея, робінзонада, міф про Сізіфа тощо);
- Атмосфера чарівного, фантастичного, містичного, що супроводжує буденне, звичне тощо;
- Активне включення до своїх творів образів тотемних тварин, рослин, анімістичні уявлення тощо;
- Яскраве використання символіки чисел, кольору;
- Особлива образна система, героями творів «магічного реалізму» стало корінне населення Латинської Америки, яке відрізнялося від європейців іншим типом мислення, світосприйняття; вони – виразники латиноамериканської самобутності; в героях особистісне начало приглушене; вони виступили носіями колективної міфологічної свідомості, яка і стала об'єктом змалювання;
- Дійсність висвітлювалася крізь призму міфологічної свідомості;



- Поетичне сприйняття навколишнього, що базувалося на особливому ставленні до часу і простору, якому не притаманні послідовність і хронологія;

- Характерна манера письма, що ґрунтувалася на народній образності (грі слів, паралелізмі, алітерації, ритміці, метафорах).

Один із найяскравіших творів магічного реалізму – роман колумбійського письменника Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності» – став, до певної міри, уособленням всього літературного напрямку. Цей роман не тільки займає центральне місце в творчості Маркеса, але і стає кульмінацією так званого буму латиноамериканського роману.

Столітня історія роду Буендіа, зображена на тлі величезної кількості яскравих другорядних персонажів, – це цілісне історичне полотно, що відбиває історію Колумбії, Латинської Америки, людської цивілізації в цілому.

Головний смислоутворюючий початок роману полягає вже в самій його назві. «Сто років» на рівні об'єктивному – це дійсно опис приблизно ста років історії Колумбії, на рівні ж художньої образності це ж словосполучення має вже метафоричний сенс і позначає замкнутість, вічність. Другий компонент назви – «самотність». Сам Маркес звертав увагу на те, що жителі Карибського басейну – носії внутрішньої самотності. У романі ж самотність – це якась неповноцінність, властива героям, нездатність до любові, неможливість гармонійного існування.

Час в романі має складну поступально-поворотну природу, тут поєднані два типи часу: лінійний і циклічний. Циклічність художнього часу роману цілком очевидна. Рух часу по колу підкреслюється і використанням одних і тих самих імен в різних поколіннях сім'ї Буендіа, причому кожне ім'я має свій власний набір гіпертрофованих якостей, притаманних його носіям, і кожен вояка Ауреліано не схожий на кожного мрійника Хосе Аркадіо.

У романі абсолютно очевидно представлена і така риса міфологічного часу, як розподіл часу на міфологічні епохи, які можуть завершуватися грандіозними катастрофами, що знищують світ. Життя Макондо вибудовується як зміна епох (епоха першотворіння, результату, епоха дощу, посухи, панування бананової компанії тощо), а завершується космічний цикл, як і в міфології, катастрофою, яка стирає Макондо з лиця землі.

«Сто років самотності» – роман, густо населений персонажами. Саме герої, їх непередбачуваність, трагічність і самотність і створюють неповторний колорит роману. Майже кожен персонаж «Ста років самотності» незвичайний, таємничий, фантастичний, він – носій магічних рис характеру або, принаймні, з ним відбуваються дивовижні події.

Хосе Аркадіо може передбачати майбутнє і розмовляти з привидами убитого ним в юності Пруденсіо Агил'єра, не кажучи вже про той дивний факт, що більшу частину життя він проводить прив'язаним до дерева після власної смерті.

Урсула, його дружина, – чи не ключовий персонаж роману, та сама вісь, навколо якої обертається і дія, і час. Вона довгожителька, і це теж більш ніж незвично. І, зрозуміло, їй, так само як і чоловікові, дано спілкуватися з покійними. Саме Урсула стає свідком чудесного вознесіння Ремедіос Прекрасної.

Але, мабуть, самий фантастичний персонаж роману – циган Мелькіадес, який помер в болотах Амазонії, але повернувся до життя під тим абсолютно природним приводом, що йому стало нудно. Незабаром він цілком віддається єдиному заняттю – передбаченню подальшої долі роду Буендіа та містечка Макондо. Чилійський літературознавець Аріель Дорфман назвав Мелькіадеса «цивілізатором Прометеем», і певна схожість між функціями цих двох персонажів дійсно спостерігається.

Особливе місце у визначенні структури магічного в романі мають міфи, причому як язичницькі, так і християнські. Сюжетну основу «Ста років самотності» склали узагальнені і пропущені через призму

фольклорних уявлень біблійні перекази, разом з тим тут же ми знайдемо риси і давньогрецької трагедії, і роману-епопеї.

Сама атмосфера роману магічна. Надмірність і надмірності є тут нормою повсякденності. Тут є літаючі килими, на яких катаються діти, епідемії безсоння і безпам'ятства, безсмертні воєначальники, жінки, що підносяться на небо. І все ж, якою б магічною не була реальність, створена уявою Габріеля Гарсія Маркеса, – це саме реальність. «Головна велич цієї книги, – писав Маріо Варгас Льоса, – полягає саме в тому, що все в ній: дія і фон, символи і чаклунство, ознаки та міфи – глибоко сягає корінням в реальність Латинської Америки і в перетвореному вигляді відображає її точно і нещадно ».

Як може фантастичний роман бути таким точним відображенням реальності? Справа, в першу чергу, в особливому стилі оповідання та погляді, обраному Маркесом, – сухому, злегка відстороненому. Оповідач нічому на світі не дивується. Про найнеймовірніші події він пише чи не з подробицями газетного репортера. Він змішує таємниче і буденне, завдяки чому неймовірні події вже не здаються зовсім вже неможливими. Це змішування ми спостерігаємо в найбільш показовому прикладі левітації – вознесіння Ремедіос Прекрасної. Сам факт зникнення в небі Ремедіос не здається неймовірним завдяки дуже «земній» деталі – тим простирадлам, на яких вона полетіла.

Використовуючи надзвичайно строкатий, локальний матеріал латиноамериканської дійсності, письменник показує універсальні реалії людського існування. Магія в романі служить засобом зображення реальної дійсності, в основі ж магічного реалізму лежить той духовний процес, який самі латиноамериканці називають пошуком своєї самобутності й який з такою яскравістю проявився в романі «Сто років самотності».

## **Практичне заняття № 5. ОСУД ТОТАЛІТАРИЗМУ Й АВТОРИТАРНОСТІ В РОМАНІ ДЖ. ОРВЕЛЛА «1984»**

### **План**

1. Політична тематика у творчості Дж.Орвелла.
2. Політичний сенс роману Дж.Орвелл «1984». Структура орвеллівського «ангсоцу»: внутрішня партія, зовнішня партія, проли. Історичні аналогії.
3. Основні принципи ідеології як відображення сутності тоталітарної філософії (війна – мир; свобода – рабство, незнання – сила). Образ Старшого брата як метафора режиму.
4. Соціальні, ідеологічні та політичні функції війни в тоталітарній державі.
5. Соціальний світ роману. Тип нової людини – «людини функції». Детермінованість поведінки героїв мовою і типом мислення.
6. Основний конфлікт роману. Зіткнення У.Сміта з системою. Принципи і способи нівеляції особистості на рівні мислення, емоцій, способів самовираження.
7. Лінгвістична утопія та її функції.

### **Питання для дискусії:**

1. Чи можна роман Дж.Орвелл «1984» назвати фантастичним?
2. Як ви розумієте поняття «свобода і насильство»?
3. Якій моделі суспільних відносин ви надаєте перевагу? І чому?

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Літературний жанр антиутопії став своєрідним літописом трагедії, попередженням суспільству про небезпеку духовної деградації та насильства. Антиутопія – це супутник утопії.

Слово «утопія» означало прекрасне, але нездійсненне майбутнє з елементом соціальної міфології. Утопія трактувалася як країна, яка була досконалою, країна мрій про щастя, зображення досконалого суспільного

устрою, позбавленого наукового обґрунтування; довільне конструювання ідеалів; загальна назва планів, проектів для реалізації яких немає практичних підстав, нездійсненні плани соціальних перетворень; сукупність соціальних ідей, лозунгів, цілей, які мають відтінок популізму.

М. Бердяєв назвав утопію «прокляттям нашого часу». З'явилося це слово з волі англійського письменника і громадського діяча Томаса Мора, який назвав написану латиною в 1515 – 1516 роках книгу «Утопією», утворивши це слово з двох коренів «и» і «topos» (тобто місце, якого ніде немає), а, можливо, з інших коренів – «ен» – благо і «topos» – місце (тобто блаженне місце).

В «Утопії» Томас Мор змалював ідеальну, з його точки зору, державу, де все збудовано за законами розуму, де всі люди рівні і урівнені в усьому: в праці, відпочинку, навіть одязі; де все регламентовано і всі підлягало суворому розкладу й дотриматися дисципліни. Утопія Т. Мора – країна щастя, можливого на землі, до того ж була заселена пересічними земними людьми, тільки дуже розумно організованими.

Утопія як одна із своєрідних форм суспільної свідомості втілила в собі такі риси:

- осмислення соціального ідеалу;
- соціальна критика існуючого ладу;
- прагнення бігти від похмурої дійсності;
- спроби передбачити майбутнє суспільства.

Першопочатково історія утопії тісно переплелася з легендами про «золоте століття», про «острови блаженних», а також з різними теологічними і етичними концепціями.

Потім, у часи античності і в добу Відродження, вона набула форми опису досконалих суспільств, які начебто існували десь на землі або які існували в минулому, в XVII – XVIII ст. велике поширення отримали різні утопічні трактати і проекти соціальних і політичних реформ. У середині XIX століття, а особливо в XX столітті, утопія все більше перетворилася на

специфічний жанр полемічної літератури, яка присвячена проблемі соціальних цінностей.

Утопія як літературний жанр – це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідала уявленням письменника про гармонію людини і суспільства. Коріння жанру сягали фольклору, біблії, філософських трактатів та інших творів.

Еволюційний огляд утопії дозволив простежити жанрові перетворення, яких зазнала утопічна література протягом століть.

Розвиваючись спочатку як публіцистичний та науковий трактат (Платон «Держава», Мор «Утопія», Т. Кампанелла «Місто Сонця», Ф. Бекон «Нова Атлантида», С. Хартліб «Макарія», Дж. Уінстенлі «Закон свободи», Дж. Харрінгтон «Океанія», У. Годвін «Дослідження про політичну справедливість»), утопія, починаючи з XVIII століття, стала дійсно художнім твором і найчастіше виступає в жанрі роману (Д. Дефо «Робінзон Крузо», Л.-С. Мерсьє «2240 рік», Дж. Свіфт «Мандри Гулли-вера», Е. Кабе «Подорож до Ікарії», Е. Беллами «Через сто років», В. Морріс «Звістка нізвідкіля»). Утопічні екскурси знаходимо, наприклад, у романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», в п'єсі В. Шекспіра «Буря».

У Платона твір мав назву «Держава», у ньому автор показав державу, яку вважав вершиною досконалості:

- жорсткий розподіл праці;
- чітке дотримання принципу абсолютної влади;
- постійна готовність до війни;
- насильницьким чином підтримувана стабільність, бо будь-яка зміна порушує порядок, встановлений раз і назавжди.

Різні варіанти земних утопій пропонували людству час від часу впродовж подальшої його історії («Місто Сонця» Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» Ф. Бекона).

Найголовнішою проблемою утопічної літератури у ХХ столітті стала проблема здійсненності-нездійсненності утопії, яка, загалом, призвела до прояви антиутопії.

Порівняно з позитивною класичною утопією проблема визначення антиутопії ускладнилося тим, що вона й донині не мала єдиної назви: у працях сучасних вчених у різних співвідношеннях вживалися терміни «какотопія» (погане місце, держава зла), «негативна утопія» (альтернатива позитивній утопії), «контрутопія» (свідоме протиставлення іншій, написаній раніше утопії), «дистопія» (погане місце, перевернута утопія), «квазіутопія» (уявна, несправжня утопія) та інші.

Антиутопія існувала як явище філософсько-художньої думки з античності, тобто з того часу, коли виникла сама утопія.

Антиутопія з'явилася тоді, коли держава і суспільство виявилися свої негативні риси, стали небезпечними для людини, не сприяли прогресу. Це критичне зображення державної системи, що не відповідало принципам механізму. В антиутопії завжди виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища людини. Автори антиутопій, посиляючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку або утопічних ілюзій.

Однак на відміну від гострої критики соціальної дійсності антагоністичне суспільство антиутопій за своєю суттю практично стало сатирою на демократичні і гуманістичні ідеали, воно покликане морально справдити історичний соціальний устрій, який виливається в пряму або в додаткову аналогію антагоністичного суспільства.

Формально антиутопія веде свій початок від сатиричної традиції Дж. Свіфта, Ф. Вольтера, І. Ірвіна, С. Бутлера.

Антиутопічні елементи знаходимо:

- у комедіях Аристофана (як сатиру на утопічну державу Платона);

- у творах багатьох письменників XVII – XVIII століття як своєрідну поправку на реальність до утопії Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли, де вони в більшості випадків виступали лише як сатиричний допоміжний засіб ідеологічного і практичного коментарю до утопічних побудов;

- у фантастичних творах письменників XIX століття (М. Шеллі «Франкенштейн», С. Батлер «Едін», «Повернення в Едін», Г. Уеллс «Машина часу», «Сучасна утопія» та інші). Інший підхід акцентував увагу на виникненні антиутопії як масового явища, як сформованого літературного жанру. До антиутопії першої половини XX століття традиційно відносили романи «Ми» Є. Замятіна, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Котлован» А. Платонова, «Цей дивовижний світ» О. Гакслі, «Безглузда погоня» Ф. Уррена, «1984» Дж. Орвелла.

У XX столітті антиутопія здобула ще більше поширення, що обумовлено складністю історичного процесу розвитку людства. XX століття вкрай насичене потрясіннями, воно увібрало економічні кризи, революції, колоніальні війни, виникнення фашизму, суперечливі наслідки НТР.

Основу поетики антиутопії склала фантастика, але не будь-який фантастичний твір є антиутопією. Фантастика виконує в антиутопії дві функції:

- допомагає розкрити недосконалість існуючого порядку;
- демонструє негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів.

Але антиутопія перестала б бути антиутопією поза зв'язком з реальністю і соціальною проблематикою.

Антиутопія – це критичне зображення державної системи, яка протирічила принципам справжнього гуманізму. В антиутопії виражений протест проти насильства, абсурдного існуючого устрою, безправного становища особистості. Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити їх



розвиток в майбутньому, попередити тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку.

Таким чином, утопія і антиутопія мали спільне перш за все у своєму генезисі, їх поєднував комплекс соціально-політичних проблем філософського характеру: людина і суспільство, особистість і держава, свобода і насильство,. Істотною особливістю утопії та антиутопії є те, що вони моделюють певний тип державного устрою. Утопія й антиутопія як художні моделі зорієнтовані на дослідження соціальної системи державного устрою, на вивчення стану людини та стосунків між людьми.

Важливою ознакою утопії та антиутопії став її прогнозуючий характер. Вони націлені на реальність, яку бажано змінити.

Якщо до утопії зверталися у порівняно мирний, передкризовий час в очікуванні майбутнього, то антиутопії писали в складний період невдач. Антиутопічний роман – це роман, у якому розкрито абсурдність і безглуздість нового порядку.

Роман-антиутопія показав неспроможність ідей утопістів. Не можна побудувати ідеальне суспільство, де було б щастя для всіх.

#### ***Ознаки антиутопії:***

- змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури;
- зображення дії в далекому майбутньому (передбачається майбутнє);
- у поданні світу з середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчують на собі дію законів цього світу;
- показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, нівелювання особистості;
- ведення розповіді від імені героїв, у формі щоденника, нотаток;
- відсутність опису домашнього житла і родини, як місця, де панують свої принципи і духовна атмосфера;

- мешканцям антиутопічних міст притаманні такі риси, як раціоналізм і запрограмованість.

Таким чином, утопія і антиутопія мають спільні риси і риси, які відрізняють їх одна від одної. Зокрема, наступні риси відмінності:

<b>Утопія</b>	<b>Антиутопія</b>
Ґрунтується на міфах	Розвінчує різноманітні міфи різного роду. Зіткнення міфу та антиміфу, або міфу і реальності – основа антиутопії
Конфлікт гарного і прекрасного	Конфлікт людини і держави. Головна проблема – духовна деградація людини в умовах насильства
Утопія – особливий різновид фантастичної літератури (але особливого роду пов'язаного з прогнозуванням суспільства)	Антиутопія – не є різновидом фантастики, хоча й використовує її елементи. Фантастика в антиутопії має 2 функції: розкрити соціальний абсурд і дати художній прогноз суспільству. Антиутопія завжди пов'язана з реальними процесами, які читач повинен впізнати
Зовнішнє зображення суспільства («світ усіх»)	Зображення суспільства «із середини» очима людини, котра переживає конфлікт з державою
Позитивна модель суспільної системи	Негативна модель суспільної системи

### **Література**

1. Англійська художня антиутопія у світовому контексті // Література Англії. ХХ століття: навч. посібник / за ред. К. Шахової. К.: Либідь, 1993. С. 46 – 71.

2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навчальний посібник. К. : Центр учбової літератури, 2011. С. 235 – 267.

3. Сабат Г. У лабіринтах утопії та антиутопії. Дрогобич: Коло, 2002. 160 с.

## **Практичне заняття № 6. ПОСТМОДЕРНІЗМ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. ДЖ. ФАУЛЗ «ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»**

1. Естетичні погляди Джона Фаулза (філософський трактат «Арістос»).

2. Роман «Жінка французького лейтенанта». Вікторіанська Англія в зображенні автора. Вікторіанство і сучасність. Образ місіс Поулті.

3. Ернестіна Фрімен та Сара Вудраф як антиподи (нещирість, ляльковість – свобода, природність). Сара як символ самого життя. «Магічний театр» Сари та його роль у звільненні Чарльза.

4. Образ Чарльза Смітсона в романі.

5. Зміст назви. Тема Франції в романі та тема інонаціонального взагалі (Америка, Італія в зв'язку з зображенням дому Россетті).

6. Своєрідність композиції. Функції епіграфів. Зміст теоретичних коментарів. Образ автора. Взаємовідносини автора, персонажів та читача.

7. Функціонування літературних, історичних, філософських алюзій та ремінісценцій в романі («Пані Боварі», «Ярмарок суєти», «Тесс з роду д'Ербервіллів», «Записки Піквікського клубу», «Паломництво Чайльд Гарольда» та ін.).

### **Література**

1. Джон Фаулз. Давиденко Г. Й., Чайка О. М., Гричаник Н. І., Кушнерьова М. О. Історія новітньої зарубіжної літератури: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2008. С. 43-47. URL: [http://www.kafedragum-artcollege.edu.km.ua/Files/downloads/308712\\_AC5A3\\_davidenko\\_g\\_y\\_ta\\_in\\_istoriya\\_novitno\\_zarubizhno\\_literaturi.pdf](http://www.kafedragum-artcollege.edu.km.ua/Files/downloads/308712_AC5A3_davidenko_g_y_ta_in_istoriya_novitno_zarubizhno_literaturi.pdf)

2. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта” Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 77. С. 160-167. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/18439>

3. Козюра О. В. Проза Джона Фаулза: аспекти постмодерністської інтерпретації: автореферат дис. ...канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2006. 22 с. URL: <http://studcon.org/proza-dzhona-faulza-aspekty-postmodernistskoyi-interpretaciyi>

4. Павличко С. Джон Фаулз. Життя як магічний театр. Зарубіжна література. Київ: Основи, 2001. С. 359-391.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

У 50 – 60-ті роки ХХ ст. перед англійськими романістами стояло питання: чи можливо поєднувати традицію роману «середовища та характеру» ХІХ століття, основну національну традицію Діккенса, Теккерея з новітніми експериментами модерністів та їх послідовників? Як пам'ятаємо, модерністський роман рішуче відмовився від зображення стабільних характерів, від причинно-наслідкового принципу у композиції, від всезнаючого автора, тобто від усієї техніки вікторіанського роману. Модерністи відкинули все ХІХ століття - від романтизму до натуралізму, і вікторіанська література (королева Вікторія правила Англією з 1836 по 1901 рік) сприймалася ними як втілення фальші, манірності, байдужості та самовдоволення. Таке ставлення до епохи вікторіанства, що вкоренилося з двадцятих років, багатьом молодим письменникам почало здаватися несправедливим: зрештою, то була епоха світового лідерства Британії, і вікторіанська культура наклала настільки сильний відбиток на англійський національний характер, що ніякі модерністські насміхи не могли просто закреслити вікторіанство.

На тлі цієї полеміки про вікторіанство і з'являється роман «Жінка французького лейтенанта», у якому Фаулз відтворює атмосферу вікторіанської доби. У його героях та стилі впізнаються персонажі та прийоми Ч. Діккенса, У. Коллінза, Е. Троллопа, Т. Харді. Але завдання Фаулза не в тому, щоб зайняти читача інтелектуальною грою з розгадки алюзій — хоча цей ігровий початок і притаманний оповіді, — а в

деконструюванні (або «деконструкції», згідно з термінологією постмодернізму) типу вікторіанського роману. Після 1945 р. інтерес до вікторіанства як до свого роду «золотого століття» незмінно зростає, що було особливо відчутно на тлі іронічної зневаги до вікторіанської літератури модерністів 1910—1920-х років. Фаулз жодною мірою не апологет вікторіанства. Він дивиться і на саму цю епоху, і, головним чином, на її міфологію критично. Подібна демістифікація, викриття вікторіанської ідеології, спирається як на К. Маркса, Ч. Дарвіна, так і на введення в оповідь авторської сучасності. «Жінка французького лейтенанта» — перший досвід саморефлексивного метаоповідання у повоєнній англійській літературі. Оповідач у процесі дії вільно вступає у контакти з персонажами, руйнуючи цим ілюзію життєподібності, історичної достовірності. Розділи з розповіддю від третьої особи, перебиваються главами есеїстичними, де наратор звертається до читача, наводячи різну, зокрема маловідому (наприклад, про поширеність проституції та громадських будинків) інформацію про англійське життя середини ХІХ століття. До того ж, на вибір читачеві пропонується кілька варіантів фіналу.

Як саме йде в романі деконструкція вікторіанських моделей розповіді?

«Жінка французького лейтенанта» починається як соціально-психологічний сімейний роман (головний жанровий різновид вікторіанської літератури). Чарлз Смітсон, вчений-дилетант і джентльмен з видами на титул і спадщину, заручений із багатою спадкоємицею Ернестіною. У романтичному Лайм-Ріджисі, куди він супроводжує наречену, на тому самому молі, з якого впала Луїза Масгроув, героїня «Доводів розуму» (1818) Дж. Остін, він зустрічає місцеву «грішницю» Сару Вудраф, і ця зустріч змінює життя обох. Довгий час Чарлзу здається, що в його дивних відносинах з Сарою ролі розподілені традиційно: він бачить себе лицарем, що рятує даму з біди. Незвичайність цієї ситуації у його сприйнятті обумовлена лише соціальною дистанцією. І Чарлз пишається силою свого

кохання, що штовхнула його на мужній крок - розрив із нареченою. До цього моменту зміст роману лише трохи більш «ризикований», ніж це було прийнято у письменників-вікторіанців. Але потроху оповідання з мелодраматичної історії невдалої заручин перетворюється зовсім на іншу модальність, немислиму у вікторіанському романі. Поворот цей пов'язаний із образом Сари. Якщо Чарлз Смітсон та Ернестіна — персонажі зі світу Дж. Остін, то Сара ніби належить 1960-м рокам, часу Анни Вулф, «сексуальної революції», терористки Ульріки Майнхоф.

У результаті Чарлзу болісно відкривається, що не він, а Сара завжди була ведучою в їхніх відносинах, що вона маніпулювала їм набагато тонше, ніж Кончіс маніпулював Ніколасом Урфе. Сара перебуває у найгострішому конфлікті з морально-етичними нормами своєї епохи. Тому вона свідомо виставляє на громадський огляд образ жінки, фіктивний за своїм походженням, але відповідний по суті характеру. Так, вона небезпечна бунтарка, порівняно з якою ібсенівська Нора - доброчесна жінка. В епоху, коли суспільна мораль допускає статеві стосунки лише в освяченій шлюбом формі, Сара навмисно обмовляє себе, щоб стати ізгоєм. Насправді вона ніколи не була коханкою французького моряка, але ця вигадка надає їй статусу винятковості. Яскрава індивідуальність Сари накладає відбиток в розвитку її стосунків із Чарлзом, якого потяг до неї також ставить у становище соціально знедоленого. У той самий час саме ця знедоленість змушує його мандрувати світом, позбавляє самозаспокоєності. Сара і у свою відсутність змушує його осмислювати те, що між ними сталося, прозрівати помилки, народжені поспішною поблажливостю суджень, забобонами. Зрештою Чарлз проходить у своєму розвитку через усі етапи кохання. Повнота самопізнання – життєвий ідеал усіх героїв Фаулза.

У вікторіанському романі персонажі після того, як приносять жертви в ім'я кохання, винагороджуються особистим щастям. Інше у Фаулза. Коли Чарлз після багаторічних пошуків знаходить Сару, що ховалася від нього, в лондонському будинку прерафаеліта Д. Г. Россетті (тобто у витончено

богемному середовищі, що зрівнює між собою етику і естетику), ця цілком емансипована жінка не поспішає винагородити його за відданість. З двох фіналів роману перший – «щасливий». Чарлз дізнається про свою дочку, про народження якої не знав. Цей фінал виглядає менш переконливим вже тому, що за ним слідує друга розв'язка, яка хоча б чисто умовно сприймається як остаточна. Цього разу побачення Чарлза і Сари призводить до їхнього розставання. «Нова жінка», на відміну від вікторіанських героїнь, має намір зберегти свою незалежність, керуючись у своєму виборі цінностями екзистенційного порядку. Сара - автор власного життя, і ця її воля немов кидає виклик авторській волі Фаулза (яка сама по собі є предметом постійної рефлексії) або врівноважує її.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вишницька Ю.В., Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури межі ХІХ–ХХ століть: навч.-метод. посібник для студентів / вид. друге, випр. й доповн. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. 304 с.  
URL:  
[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/41801/3/Y\\_Vyshnytska%20T\\_Tveritinova\\_IZL\\_FUFKIM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/41801/3/Y_Vyshnytska%20T_Tveritinova_IZL_FUFKIM.pdf)
2. Гальчук О. В. Історія зарубіжної літератури першої половини ХХ століття: практикум. Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 419 с.
3. Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навчальний посібник (3-є видання). Київ : ЦУЛ, 2022. 504 с. URL:  
[https://chtyvo.org.ua/authors/Davydenko\\_Halyna/Istoriia\\_zarubizhnoi\\_literatury\\_KhKh\\_stolittia/](https://chtyvo.org.ua/authors/Davydenko_Halyna/Istoriia_zarubizhnoi_literatury_KhKh_stolittia/) (друге видання)
4. Іконнікова М. В., Співачук В. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посіб. для студентів ВНЗ. Хмельницький : Бідюк Є. І. [вид.], 2020. 156 с.
5. Іконнікова М. В., Співачук В. О. Нариси із зарубіжної літератури ХХ-ХХІ століть: навч. посіб. Хмельницький : ХНУ, 2019. 154 с.
6. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 1: Модерна доба: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 520 с.
7. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.
8. Яременко Н. В., Коломієць Н. Є. Історія зарубіжної літератури II половини ХХ століття. Практикум. Кривий Ріг, 2022. 103 с.



## **Інформаційні ресурси в Інтернеті**

1. Бібліотека світової літератури (тексти творів). URL:  
<https://www.ukrlib.com.ua/world/>
2. Зарубіжна поезія у перекладах на українську. URL:  
<http://poetyka.uazone.net/translat.html>
3. Інститут літератури НАН України. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/>
4. Словник літературознавчих термінів. URL:  
<https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/>

## ДОДАТОК

### СХЕМА АНАЛІЗУ ЛІРИЧНОГО ТВОРУ

1. Жанр твору
2. Провідний мотив твору (тема)
3. Композиція (якщо поезія сюжетна або подієво-розповідна, можна виділити висхідний момент, розвиток, кульмінацію, резюме, а інакше – розподіл умовний)
4. Ритмічна організація вірша(строфа, римування, рима, розмір)
5. Тропи
6. Синтаксичні засоби увиразнення мовлення (стилістичні фігури)
7. Фонічна організація вірша
8. Висновки (ідея поезії)

### ЖАНР ТВОРУ:

Ліричні твори за ідейно-тематичною класифікацією поділяють на громадянську (патріотичну), філософську (медитативну), пейзажну, інтимну (особисту, любовну) лірику.

- гімн;
- дифірамб;
- псалом;
- пеан;
- сонет;
- станс;
- канцон;
- елегія;
- послання;
- сатира;
- епіталам;
- мадригал;
- романс;
- медитація;
- рондо;
- тріолет;
- ліричний вірш;
- епіграма;
- акровірш

## ТРОПИ

Епітет – художнє означення, яке передає або виділяє одну прикмету, характерну рису, ознаку предмета, особи, явища: «під сивою сосною», «чорні брови».

Метафора – слово, значення якого переноситься на найменування іншого предмета, зв'язаного за рисами подібності: «приходить осінь», «плачуть і моляться білі троянди».

Метонімія – метонімічне зіставлення відбувається не за ознакою подібності, а за ознакою суміжності: «зажурилась Україна» (тобто зажурились люди в Україні).

Синекдоха – різновид метонімії, у якій відбувається перенесення значення з цілого на його окрему частку: «тут не ступала людська нога».

Гіпербола – перебільшення явища, дії, предмета, яких-небудь ознак, властивостей, характеристик: «Так ніхто не кохав, через тисячі літ лиш приходить подібне кохання...» (В. Сосюра).

Літота – надмірне применшення ознак описуваного предмета: «курці по коліна; малесенька, ледве од землі видно»

Порівняння – словесний вираз, у якому уявлення про зображувальний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом:

а) просте: «життя зникає, як ріка Почайна»;

б) поширене: «Ти тихо йдеш – так ходять скрипалі; не сколихнувши музику словами...»

Алюзія – проведення культурологічних паралелей: застосування образу з відомого твору, історичного факту тощо: «І прадід мій ходив, як Ной після потопу»

## СИНТАКСИЧНІ ЗАСОБИ УВИРАЗНЕННЯ МОВЛЕННЯ (СТИЛІСТИЧНІ ФІГУРИ)

Інверсія – порушення розташування слів у реченні – допомагає перенести акцент на певне слово, виділити його: «бринить бджолина музика мажорна».

Риторичні фігури – слугують для емоційного вираження, привертання особливої уваги до

певних аспектів зображувального явища:

– риторичне звертання – звертання до всіх або предмета, не передбачає справжнього контакту з особою: «Повій, вітре, на Україну»;

– риторичне питання – ставиться не з метою отримання відповіді, а для узагальнення думки: «Де небо? Де земля? І як підняти крила?»;

– риторичне заперечення – має форму відповіді на вірогідне припущення, думку уявного співрозмовника: «Не може бути, щоб його ніде. Без нього людям суєтно і сумно.»;

– риторичний оклик – вислів, що має підкреслено-емоційний характер і вводить з метою затримати або посилити увагу на якомусь з аспектів зображувального: «Я Вас люблю, о як я Вас люблю!»

Антитеза – протиставлення думок, образів чи явищ, щоб більше відтінити певну думку, предмет чи явище; вона будується на контрасті і вимагає відповідної інтонації: «Співало все, сміялось і бриніло, – А я лежала хвора і самотня.»

Повторення – фігура, заснована на повторенні окремих слів, що містять в собі основне смислове навантаження:

Ви в наймах вирости чужії,  
У наймах коси побіліють,  
У наймах, сестри, й умрете!»

Анафора – повторення одного й того ж слова на початку рядка:

Я на вбогім сумнім перелозі  
Буду сіять барвисті квітки,

Буду сіять квітки на морозі,  
Буду лить на них сльози гіркі.

Епіфора – закінчення кожного рядка одним й тим же словом або словосполученням:

Усмішка твоя – єдина,  
Думка твоя – єдина,  
Очі твої – одні.

Рефрен – повторення окремих частин тексту, речень з певною періодизацією – В.Сосюра «Любіть Україну!»

Оксиморон (оксюморон) – Вид тропу, у якому поєднуються протилежні за значенням поняття, внаслідок чого виникає якісно нове визначення предмета: «живий труп», «гіркий мед», «Веселий цвинтар» (В. Стус).

Тавтологія – повторення в одному рядку слів з однаковими коренями, як правило, різних частин мови: «дощем задощило».

Паралелізм – це розгорнене зіставлення двох або кількох явищ, дане в схожій синтаксичній будові. Може бути паралелізм запереченням:

Правдивим будь – але не всім ти odkривайся,  
Хоробрим будь – але на техніку зважай.

## ФОНІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ВІРША

Алітерація – фігура, що створюється шляхом повторення однакових та близьких за звучанням приголосних звуків у слові, реченні, найближчому контексті: «Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий, так наші молоти гриміли раз у раз» (І. Франко).

Асонанс – повтор однакових голосних звуків у слові, рядку реченні, фрагменті тексту, що виявляє цілісність за образними компонентами, допомагає точніше розкрити стан ліричного героя: «І золотої, й дорогої.»

Звуконаслідування – підбір звуків подібних до звуків живої природи: «Та й почули ми за лісом тільки кукуріку».