

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА**

А. А. ІЩУК

**ФЕНОМЕН ГЕРОЇЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ
В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЦІННІСНЕ ОСМИСЛЕННЯ МОВЛЕННЕВОЇ КУЛЬТУРИ
І ФІЛОСОФІЇ**

**Київ
Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова
2022**

УДК 81'1(02)
I-98

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(протокол № 6 від 27 січня 2022 року)*

Рецензенти:

- Н. О. Стефанова** – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології, перекладу і філософії мови імені О. М. Мороховського Київського національного лінгвістичного університету;
- С. А. Хрипко** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Київського університету імені Бориса Грінченка.

Іщук А. А.

I-98 Феномен героїчної особистості в мультикультурному просторі ХХ століття: ціннісне осмислення мовленнєвої культури і філософії / А. А. Іщук. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. – 183 с.

У книзі обґрунтовуються трансформації «героїчної особистості» в ХХ столітті з акцентом на проблему самоідентифікації особистості в сучасних умовах. Аналізується категорія героїчного, її зв'язок із піднесеним; розкриваються основні концепції людини та їх мовленнєві, філософські, культурологічні відображення в літературному процесі ХХ століття. Монографія розрахована на студентів і викладачів філософських та філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

УДК 81'1(02)

© Іщук А. А.
© Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2022

Зміст

| | |
|--|-----|
| <i>Вступ</i> | 5 |
| СЕМАНТИЧНИЙ ПАРАДОКС АКсіОЛОГії ФЕНОМЕНУ ГЕРОїЧНОГО В ФІЛОСОФСЬКОМУ ТА ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ | 8 |
| Естетика як втілення мовленнєвої семантики трансформацій феномену героїчного | 11 |
| Освітня політика як мовленнєвий стрижень мистецтва рефлексії категорії героїчного | 16 |
| Полівекторність потрактувань феномену героїчного в лінгвокультурологічній, аналітичній та філософській спадщині людства | 19 |
| Проблема ціннісно-семантичної переакцентації в історичній генезі осмислення феномену героїчного | 22 |
| Літературна спадщина як чуттєво-емоційний архітектор свідомості героїчної особистості | 35 |
| Культурно-історичні зрізи корекції феномену героїчної особистості: знаки, образи, акценти, семантичні нюанси | 41 |
| ФІЛОСОФСЬКО-СЕМАНТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ «ГЕРОїЧНОї ОСОБИСТОСТі» ПЕРШОї ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ | 59 |
| Феномен «втраченого покоління» як втілення девальвації образу героя: ціннісні приклади, семантичні аналогії, стилістичні акценти | 72 |
| Аксіологічна царина реалізму в проблемному просторі осмислення героїчної особистості: філософська аналітика VS літературне мистецтво | 84 |
| Лабіринти самотності як пошук і віднайдення акцентів героїчного | 89 |
| ПОСТСУЧАСНІСТЬ ЯК ЛІНГВІСТИЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ СИНТЕЗ ДИСКУРСУ КОНТЕКСТІВ КАТЕГОРії «ГЕРОїЧНА ОСОБИСТіСТЬ» | 96 |
| Літературні персонажі як зразки та інтерпретації образу «героїчної особистості» | 112 |
| Феномен людини «магічного реалізму»: міфологічне бачення світу як контекст самопошуку здатності на природне героїчне начало | 120 |
| Феноменологія героїчного як символ маски і ознака страху | 128 |

| | |
|---|------------|
| АКСІОЛОГІЧНА СПАДЩИНА ЛЮДСТВА – СЕМАНТИЧНИЙ КАЛЕЙДОСКОП ТРАКТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ ГЕРОЇЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ | 137 |
| Образ героя в контексті масової культури | 139 |
| Ціннісні орієнтири особистості ХХ століття | 141 |
| Героїчна особистість – ідеал чи реальність..... | 152 |
| «Героїзм – це обличчя Правди» як основа освітньої політики | 158 |
| Герої постсучасності: пересічне VS еталонно-публічне | 162 |
| Ключові положення: резюме | 167 |
| Післямова | 169 |
| Література | 173 |

Вступ

Проблема «героїчної особистості» в ХХ столітті на перший погляд здається абсурдною. Тоталітарні суспільства ХХ століття штучно створювали і насаджали образ героя – борця за суспільні ідеали. Однак як протиположним такому образу в літературі ХХ століття існує інший герой. Це герой, притаманний гуманістичній літературі, яка відстоювала особистість. Він кардинальним чином відрізняється від описаного вище типу героя. Найчастіше це – одинак, який не приймає стереотипи суспільного життя і прагне відстояти власну індивідуальність в будь-якій ситуації. Він бореться з метою віднайти власне «Я» і самореалізуватися та самоідентифікуватися.

В ХХ столітті відбувається своєрідна зміна пріоритетів у розумінні героїчної особистості. Акценти зміщуються на внутрішній світ людини, а не на зовнішні прояви, на вчинки проти стереотипів, нав'язаних владою. І якщо спочатку героїчне розумілось як жертвовність, потім як надання переваги суспільним цінностям, а врешті-решт як поєднання кращих особистісних якостей із цінностями суспільства, то при аналізі цієї категорії героїв увага переноситься саме на особистісні якості, цінності, на ідеали конкретної людини. Загальносуспільні ідеали і герої надто довго експлуатувалися, і методи, якими це досягалось, встигли викликати розчарування та неприйняття. Героїзм внутрішній є наступною ланкою в розвитковій категорії героїчного. Найкраще героїзм такого характеру втілила західноєвропейська, американська, латиноамериканська художня література ХХ століття.

Літературні твори ХХ століття – особливо ті, що відносяться до так званої «інтелектуальної прози», – є художнім відбиттям філософської думки, а іноді і чистою

філософією. Літературознавство – як і все мистецтвознавство ХХ століття – по суті є філософським, і ця єдність дозволяє по-новому подивитися на ряд суспільних проблем. Філософія сьогодні продовжує вивчати ці проблеми, серед яких дуже тривожними залишаються відчуження людини, деконструкція світу й усвідомлення людиною абсурдності та нестабільності свого буття.

Культура країн, що формувалась і розвивалась під впливом тоталітарної ідеології, є деформованою. Через це художні твори, наприклад, радянської епохи неможливо розглядати разом із «західною» художньою літературою завдяки відмінності процесів їх розвитку.

Актуальність даної проблематики обумовлена потребою сучасного суспільства в усвідомленні нових цінностей епохи, у формуванні нового ідеалу «героїчної особистості» в зв'язку із руйнуванням усталених норм, загальноприйнятих цінностей. Літературні герої є завжди носіями певних філософських ідей. У ХХ столітті ці ідеї разом із «героями» займають центральне місце у художній літературі. Мова художнього дискурсу цього періоду часто є самостійним елементом, що відображає філософсько-культурологічний компонент. Існування великої кількості поглядів на цю проблему породжує необхідність узагальнюючої теорії та залучення філософсько-філологічного інструментарію для побудови єдиної концепції людини і світу в сучасному контексті.

Метою пропонованої монографії є прагнення в нашу негероїчну, іронічну епоху на основі аналізу творів художньої літератури ХХ століття зробити своєрідний «зріз» героїзму ХХ століття, результати якого можна було б залучити до процесу формування ціннісних орієнтацій, відповідних сучасній соціокультурній ситуації. Це вимагає постановки і вирішення низки завдань: проаналізувати естетико-літературознавчий аспект специфіки розвитку феномену «героїчного» в зарубіжній та вітчизняній гуманітаристиці та з'ясувати змістовне навантаження та міру співвідношення між

поняттями героїзм, особистість, «героїчна особистість», філософія «героїчної особистості»; простежити історичний аспект становлення філософії «героїчної особистості» в ХХ столітті та сформулювати ціннісний аспект головних якостей особистості кінця ХХ століття; сформулювати гіпотетичні моделі розвитку та існування особистості в контексті висвітлення зміни цінностей сучасного суспільства; обґрунтувати потребу впровадження ідеалів як необхідної умови здорового функціонування суспільства.

Об'єктом даної наукової розвідки є «героїчна особистість» ХХ століття як вираження свідомості епохи. Предметом аналізу виступає філософія особистості ХХ століття, її сутність, розвиток, видозміни, основні характеристики та прояви (соціальні, мовленнєві тощо).

Методологічними підвалинами дослідження виступають герменевтика, завдяки якій стало можливим проникнути та відчути ціннісний дух епохи, філософія діалогу, феноменологія. У процесі дослідження було також використано принцип системності, компаративістський та аналітичний методи. Завдяки принципу історизму стало можливим виявити трансформацію феномену «героїчної особистості» у ХХ столітті. Велику роль зіграв міждисциплінарний підхід, який дав змогу залучити необхідні для дослідження роботи з філософії культури, літературознавства, лінгвістики, мистецтвознавства та естетики.

Емпіричною базою дослідження стали художні тексти письменників ХХ століття, а саме Е. Хемінгуея, А. Камю, Ф. Кафки, Дж. Фаулза, Х. Кортасара та М. Кундери. Інформаційну основу дослідження склали наукові праці з філософії освіти, соціальної філософії, філософії культури, літературознавства, лінгвістики, естетики.

СЕМАНТИЧНИЙ ПАРАДОКС АКСІОЛОГІЇ ФЕНОМЕНУ ГЕРОЇЧНОГО В ФІЛОСОФСЬКОМУ ТА ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

Нові умови існування людини в ХХ столітті змушують її зробити переоцінку старих цінностей. При цьому на перший план виходять проблеми сенсу буття. Серед основних проблем, які підіймаються в цей час, слід назвати кардинальну зміну ціннісних орієнтацій людини, загострення відчуження від суспільства та самої людини. Моральні проблеми також набувають нового звучання та вимагають нового вирішення. Проблема вибору є однією із провідних у ХХ столітті. Це стосується і вибору лінії поведінки людини, і вибору свого місця в суспільстві, і вибору шляхів розвитку, і, звичайно, вибору уявлень про себе та світ. Відповідь на питання – якою ж є сучасна людина – дають художні твори сучасності. Проаналізувавши різні погляди щодо героя та його середовища, ми зосередимось на проблемі того, чи існує героїчна особистість у ХХ столітті, якими характеристиками вона наділена, які риси характеру і поведінки є для неї визначальними [63], та яким чином отримані результати можуть бути корисними для розуміння ціннісного розрізу сьогодення в контексті сучасної освіти.

У ХХ столітті виникає багато уявлень про долю та можливості людини у світі. Найвизначнішими серед них є *«філософія життя» Ф. Ніцше*, яка запропонувала ідеального героя, здатного піднятися над натовпом; *філософія марксизму*, який висував героя-революціонера, здатного на самопожертву та самозречення; *філософія екзистенціалізму*, яка стверджує, що будь-яка людина може бути вільною, якщо усвідомить себе як екзистенцію і прийме на себе відповідальність за цей вибір. Отже проблема винятковості особистості дуже широко розглядалася у філософії ХХ століття. Ці ідеї та теорії не могли не відобразитись у художній літературі.

Письменники різних художніх напрямків застосовують їх для створення характерів своїх героїв, видозмінюють і змішують різні уявлення про людину. Саме тому персонаж художнього твору є цікавим для дослідження людського уявлення про себе й світ. Лише вивчення головних формуючих рис характеру літературного героя взятих у соціальному контексті дасть змогу намалювати повний портрет сучасної людини та її ставлення до самої себе та оточуючого середовища [63].

М. І. Киященко говорить про «героїчне» як про самостійну естетичну категорію (1964 рік). Стрижнем її вважає відданість ідеалам суспільства. Навіть більше – лише вчинки, які можна розглядати як корисні чи необхідні в розрізі суспільства та людства, можуть отримати назву героїчних. Звісно ж, із розвитком суспільства, його потреби у таких вчинках теж змінюються – змінюється акцент героїчного. І літературні твори добре фіксують ці зміни. Науковці часто звертаються до художніх текстів, щоб простежити характерні риси тієї чи іншої епохи. Так, М. С. Каган зауважує, що слід звернути увагу на персонажа – героя твору конкретного історичного періоду. Якщо цей період бува важким, людям було важко вижити, то героєм була людина сильна і витривала фізично. Згадаймо героїв казок, героїчних епосів, народних оповідей. Усі вони мали надзвичайну гіперболізовану силу. Науково-технічний прогрес змінив акценти. Фізична сила перестала бути вітальною характеристикою. На перший план поступово виходять інші цінності – моральні, духовні, суспільні. Як відмічає В. С. Мовчан, героїчна особистість є надзвичайною і в дечому ідеалізованою, піднесеною. Проте це можливо лише за умови комбінаторності – особистісні якості, яскравий характер тощо мають поєднуватися із суспільною ситуацією.

У художній літературі особистість займає центральне місце. Будь-який художній твір створюється про людину і для людини. Усі соціальні явища, картини природи тощо завжди подаються крізь їх сприйняття людиною. У ХХ столітті ця проблема сприйняття людиною світу і самої себе набуває нового звучання завдяки історичним змінам. Явище відчуження, про яке згадували

вже у ХІХ столітті, почало швидко розвиватися і поширюватися протягом усього ХХ століття, набуваючи загрозливих форм і масштабів. Письменники епох реалізму ХХ століття, модернізму та постмодернізму дуже велику увагу приділили людським якостям у контексті відчуження. Майже в кожному творі ХХ століття піднімається питання про переоцінку цінностей, про безглуздість людського існування, про необхідність людяності, про самотність і загубленість та про можливі шляхи подолання такої приреченості людини, епохи та світу в цілому. Це можна побачити у творах В. Вулф, Г. Гессе, Г. Гріна, Дж. Джойса, А. Камю, Ф. Кафки, Х. Кортасара, М. Кундери, Г. М. Маркеса, Р. Олдінгтона, Е. М. Ремарка, Ж.-П. Сартра, Л.-Ф. Селіна, Дж. Фаулза, Е. Хемінгуея; Ю. Андруховича, В. Винниченка, О. Довженка, М. Зерова, Ю. Мушкетика, В. Стефаника, М. Хвильового; М. Булгакова, Є. Зам'ятин, Б. Пастернака, А. Платонова та багатьох інших [63].

Проблема особистості завжди користувалася особливою увагою серед зарубіжних та вітчизняних філософів, соціологів, літературознавців, лінгвістів та інших науковців. Аналіз розвитку й утвердження філософії «героїчної особистості» неможливий без дослідження праць, головним змістом яких є постановка і розгляд проблемних питань щодо особливостей сучасної соціокультурної ситуації, вирішення проблеми «людина і суспільство», дослідження природи та сучасного стану таких явищ як ідеали, героїчна особистість тощо, а також висвітлення розуміння особистості з точки зору концепцій модернізму та постмодернізму. Ці питання розглядали як вітчизняні, так і зарубіжні науковці, серед яких визначаються наступні: Н. Автономова, О. Анциферова, Л. Андрєєв, В. Андрущенко, Р. Барт, М. Бахтін, І. Бекешкіна, В. Бех, І. Бичко, І. Біцадзе, Ю. Борев, Х. Л. Борхес, М. Бровко, В. Воронкова, О. Галич, О. Геніс, Л. Гінзбург, О. Грецова, В. Гриб, М. Гуляєв, Т. Гуменюк, Т. Денисова, Ф. Джеймісон, В. Днепров, У. Еко, М. Епштейн, Б. Єрасов, Л. Єремєєв, В. Жирмунський, Д. Затонський, М. Ігнатенко, І. Ільїн, А. Іншаков, М. Каган, Л. Калинська, А. Камю, Дж. Кемпбел, М. Киященко, П. Козловські,

С. Кримський, Ю. Кузьменко, Ж.-Ф. Ліотар, Д. Ліхачьов, В. Лук'янець, М. Мамардашвілі, Н. Маньковська, М. Михальченко, М. Моклиця, В. Мовчан, Н. Мозгова, В. Муляр, Д. Наливайко, Н. Нев'ярович, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гасет, С. Павличко, В. Пестерев, С. Петров, Т. Пічугіна, Г. Поспелов, А. П'ятигорський, Ж.-П. Сартр, І. Скоропанова, І. Слоневська, О. Соболь, С. Фінкелстайн, Д. Фоккема, Г. Фрідлендер, М. Фуко, М. Хайдеггер, В. Халіпов, І. Хасан, А. Чернокозов, А. Швейцер, Р. Шульга та інші [63].

Значний перелік науковців не вичерпав питань, що й досі потребують детального розгляду, а саме – узагальнення різних поглядів щодо модерністської та постмодерністської особистості, а також щодо проблеми «людина – соціум»; особливості філософії особистості в конкретні літературно-історичні періоди; основні характеристики й особливості «героїчної особистості» першої і другої половин ХХ століття в контексті таких культурно-літературних напрямків, як реалізм ХХ століття, модернізм та постмодернізм; результат розвитку цих якостей наприкінці ХХ століття, тенденції їх розвитку та існування особистості в суспільстві ХХІ століття; проблема формування індивідуальності та суб'єктивності людини [63].

Естетика як втілення мовленнєвої семантики трансформацій феномену героїчного

Теоретико-методологічною основою дослідження людини як «героїчної особистості» є історичний аналіз, тому насамперед звернімося до розуміння поняття «героїчного» в системі класичних естетичних категорій і трансформації його змісту в некласичну епоху. У системі класичної естетики героїчне найтісніше пов'язане з категорією піднесеного, яка «характеризує внутрішню значимість предметів та явищ, непорівнянних за своїм ідеальним змістом з реальними формами їх вираження» [176, с. 94].

В античну епоху піднесене пов'язувалося з ораторським мистецтвом, з тією його силою, що «дає душі багатий поживок для роздумів ... і лишає по собі у пам'яті сильне й немеркнуче враження» [84, с. 214]. В трактаті «Про піднесене» (Псевдо-Лонгін) затверджується, що «піднесене є наче певним відголосом душевної величі» [84, с. 215]. Подібне трактування цієї категорії зберігається до епохи Відродження.

Піднесене в античному світі також завжди тісно пов'язувалося з поведінкою трагедійного героя, який виступав проти волі богів, проти року, розширюючи простір свободи для особистості.

Літературна епоха класицизму використала теорію піднесеного для розподілу літературних стилів на «високі» та «низькі» (Н. Буало, Ш. Батте та інші) [176, с. 94].

І. Кант стверджував, що відчуття піднесеного є двоїстим: це, з одного боку, відчуття незадоволення від розуміння недосконалості й обмеженості людської природи, «від невідповідності уяви в естетичному визначенні величин з визначенням через розум», а з іншого боку, відчуття задоволення від усвідомлення людиною себе як духовної істоти, від розуміння своєї моральної переваги над всесильною природою, від пробудження ідей Розуму, від «згоди саме цього судження про невідповідність максимальної чуттєвої здатності з ідеями розуму, оскільки потяг до цих ідей все ж для нас закон» [88, с. 265].

Марксистська естетика піднесене тісно пов'язувала з героїзмом, з боротьбою за ідеали. М. Каган розуміє під піднесеним «такий предмет, таке явище, такий вчинок, в яких з виключною силою, з надзвичайною могутністю, з всепоглинаючою енергією виявляється людський ідеал» [85, с. 160]. Ю. Борев підкреслює, що піднесеним є «естетична властивість предметів, які мають позитивне значення для суспільства і таять у собі величезні, ще не освоєні потенційні сили» [32, с. 61]. Дослідник наголошує на позитивному могутньому впливові, який здійснює піднесене, виражене в предметах чи явищах, на окрему людину, на націю чи ціле людство.

Піднесене завжди є надзвичайним і могутнім, воно викликає подив і водночас – захоплення, а часто і страх, адже нагадує про недосконалість людини, перевершує її можливості. Форми вираження піднесеного у мистецтві вражають своєю монументальністю та величчю (наприклад, давньоєгипетська архітектура). Кожна епоха має своє бачення піднесеного: давньогрецькі храми, які уособлювали силу богів; середньовічна готика, що уособлювала зв'язок людини з небом, прагнення піднятися до ідеалу; скульптури Відродження, наповненні життєвою силою та міццю людини тощо. Але піднесене в жодному разі не принижує або пригнічує людину, незважаючи на негативні емоції, які воно може викликати, на зв'язок з трагічним. Торкаючись піднесеного, «людина тим самим споріднюється із вічністю, знаходить своє істинне, земне безсмертя, яке спирається на діяння, на творчість» [32, с. 61].

М. Киященко, пов'язуючи піднесене із суспільним, уточнює, що «тільки той суспільний обов'язок, в якому втілюються передові ідеали суспільства і вищі цілі боротьби за прогресивний розвиток його, за щастя і свободу людини, стає основою справжнього героїзму» [90, с. 89]. Тільки такий суспільний обов'язок, на думку М. Киященко, здатен піднести людину і підштовхнути її до героїчних вчинків, до самопожертви в ім'я свого суспільства, адже героїчне є повною протилежністю індивідуалістичному. Для того щоб зважитися на героїчний вчинок, людина має усвідомлювати себе як члена колективу, відкинути усе особисте і зрозуміти переваги боротьби за загальне, за суспільне, «уміти всі свої духовні, моральнісні та фізичні сили віддати безкорисливій боротьбі за високі історичні цілі» [90, с. 90]. Саме тому М. Киященко вважає, що героїчне уособлює найдосконалішу поведінку сучасної особистості.

Отже, героїчне вважалось наче найвищим ступенем розвитку людської поведінки та становлення особистості загалом. Подібна точка зору була досить розповсюджена (В. Мовчан). Героїчне завжди містило у собі духовний та моральнісний ідеал або навіть і ототожнювалось з ним, оскільки героїчні прояви допомагають

усвідомити, що ті якості, які людина віднаходить у собі під час героїчного вчинку, і являють собою ідеал відповідальності, людяності та відданості колективу, суспільству, людству.

Саме з такими цінностями в сучасну епоху і пов'язувалось піднесене; «тепер вже в естетичній свідомості людства піднесене з'являється не як атрибут величезного зросту чи надзвичайної мускульної сили, а як естетична якість сили характеру, могутності духу, морального “зростання”» [85, с. 165].

Дослідження О. Лосєва доводять, що героїчне вперше втілило піднесене як розуміння всезагального і всезначимого, суспільно значимого. Міфологічний герой для людини є підкорювачем сил природи, борцем із таємничим і незрозумілим. Його можливості безмежні, а отже він є незбагненним і недосяжним – піднесеним. Піднесеними вважалися і небесні сили, і незвичайні явища природи; людська фантазія за браком знань і досвіду наділяла героїчними рисами міфологічні, природні, тваринні об'єкти тощо, а згодом героїзувала і окремих особистостей, зокрема тих, хто мав владу.

Героїчні дії, на думку М. Кагана, набувають піднесеності, коли вони творяться заради суспільного блага, інтересів народу, держави і людства, коли людина жертвує собою або своїми інтересами чи особистим щастям і добробутом в ім'я вищих ідеалів. Саме тому «піднесене в людині і є героїчне» [85, с. 166].

Зв'язок героїчного і піднесеного є незаперечним. «Піднесене, як і прекрасне, виражається через героїчне, величне, величаве, шляхетне, суворе і т. п. і відрізняється від нього тільки кількісно», – вважає М. Крюковський [99, с. 225–226].

Дослідницею категорії героїчного В. Мовчан відзначається, що «герой усвідомлюється як особистість, в якій втілено діалектичну єдність всезагального (концентрація духовної, творчої могутності суспільства) та індивідуально-особистісного начала» [123, с. 19].

Завдяки героїчному началу людина здатна удосконалювати себе. Героїчне породжує в людині впевненість у власних силах, відчуття непереборності та нездоланності у боротьбі із природою, а

також (і для сучасності це найважливіше) під час «сутичок» із суспільними протиріччями, у випробуваннях історичного характеру. Піднесена завдяки героїчному людина відчуває жагу до життя, до продуктивної діяльності, до активності, до творчості тощо, вона відчуває надзвичайний прилив енергії та сили (як духовної, так і фізичної). «Героїчне, як і піднесене, радує, захоплює людину, викликає у неї почуття гордості» [90, с. 93]. Це гордість за себе, за людину як таку, за свій народ, за людство в цілому.

І піднесене, і героїчне характеризуються «позитивною естетичною оцінкою». Героїчне не просто оцінює внутрішню красу людини та значимість її дій, але й спрямовує всі сили людини на досягнення ідеалу, вищої мети, істинних цінностей, на перетворення низького на високе, на боротьбу з негативним, апатичним, регресивним. Героїчне «наповнює людину оптимізмом і веде не до абстрактної (як піднесене), а до дійсної свободи, оскільки у свідомій героїчній дії людина усвідомлює необхідність боротьби, на яку вона йде, необхідність єдності своїх особистих інтересів з інтересами суспільними» [90, с. 93].

Підкреслюючи близькість та пов'язаність понять піднесеного й героїчного, М. Киященко звертає увагу на те, що ці категорії не тотожні. Дійсно, і героїчне, і піднесене завжди стикаються із могутнім, великим, надзвичайним і значним, з тим, що викликає подив, захоплення і бажання наслідування.

Однак героїчне пов'язане не лише з подібними емоціями. Адже, перш за все, це дії. Не лише бажання діяти, бо цього замало для героїчного вчинку, а система сходинок, якими має пройти людина, щоб її дія вважалася героїчною. Подвиг лише тоді є подвигом, коли він осмислений, глибоко усвідомлений, а не спонтанний та миттєвий, коли він є результатом «свідомого тривалого напруження всіх сил і здібностей людини, котра стає великою в героїчній дії» [90, с. 94].

Таким чином М. Киященко стверджує, що героїчна поведінка є сильнішою за тими переживаннями і почуттями, які вона викликає. «Будь-яке героїчне діяння є піднесеним, але піднесене не

викликає всього багатства естетичних почуттів, які викликає героїчне. Героїчне є найвищим проявом піднесеного» [90, с. 94].

Протягом ХХ століття світова художня література зміщує акценти героїчного. Багато виникає думок про повну відсутність героя та героїчного у художніх творах цього періоду. Однак ХХ століття безумовно має своїх героїв. Звичайно, на теренах тоталітарних держав, яких у минулому столітті вистачало у світі, це поняття завжди наповнювалося особливим, специфічним сенсом. Тоталітарний суспільний лад передбачає досить конкретного героя, який не виходить за межі окресленого, навіть передбачуваного подвигу. Контролюючи усі сфери життя суспільства, тоталітарні режими приділяють велику увагу мистецтву, пристосовуючи його до своїх потреб. Сила мистецтва величезна, тому диктатори пильно стежили за тим, щоб в «маси» потрапляло тільки потрібне, «правильне» з їх точки зору мистецтво, яке б прославляло ідеї пануючого ладу, «віддзеркалювало» вірні образи і пропагувало відповідних героїв.

Освітня політика як мовленнєвий стрижень мистецтва рефлексії категорії героїчного

Як повідомляє Український педагогічний словник, Генеральна конференція ЮНЕСКО на ХХ сесії прийняла загальне визначення освіти, яка розуміється «як процес і результат удосконалення здібностей і поведінки особистості, при якому вона досягає соціальної зрілості та індивідуального зростання» [48, с. 241]. Освіта – це, в певному розумінні, завжди є розповідь та сприйняття інформації “*о-світі*”, а світова історія здебільшого пам’ятає лише героїв. В історичній науці навіть існує вічна дилема: хто творить історію – народ чи Особистість? А Герой (особливо в історичному контексті) – це завжди особистість.

Нація завжди пам’ятає героїчну добу свого народу (наприклад, козацтво стосовно української нації). Педагогіка

героїчного в Україні – це козацька педагогіка. Радянська освітня політика ставила за мету мінімізацію козацької культури.

Отже, освітня політика – це завжди державна політика, і в фокусі її уваги знаходиться патріотизм, який завжди має героїчне забарвлення. Освітня політика завжди є ідеологічною, де однією з провідних ідей є ідея героя. Саме тому освітня політика може сформувати образ ворога, може нівелювати певні цінності і піднести інші. Тоталітарні системи дуже пильно придивлялись до курсу, яким йшла освіта в їх державах, та до героїв, які впроваджувались в повсякденне життя через літературу, кіно, живопис тощо. Адже герой – це той рупор, до якого прислухається «маса» народу, це той зразок, якого хочеться наслідувати.

Мистецтво стає однією з найголовніших складових ідеології тоталітарного суспільства. Звичайно, мистецтво таким шляхом знецінюється і деградує. Самий «спектр мистецтва в цих умовах блякне і різко звужується, воно виконує перш за все функції інструменту певної ідеології, засобу репрезентації режиму і виховання мільйонних мас в дусі тих ідеалів і тієї міфології, котрі пов'язують та приводять у дію всі структури створеного тоталітарним режимом суспільно-політичного ладу» [169, с. 209]. Усі процеси, які відбуваються у такому суспільстві, обов'язково зазнають згубного впливу системи. Мистецтво, якому необхідна вільна демократична атмосфера для нормального розвитку, стає деформованим, зашореним, затиснутим у стійкі рамки, адже існує офіційне мистецтво. Саме воно проголошується єдино прийнятним та позитивним зразком для наслідування.

В умовах пригнічення природних процесів розвитку суспільства шлях, яким розвиваються цінності, теж стає особливим та набуває специфічних рис. Потрібні тоталітарному режиму цінності та ідеали впроваджуються «згори»; влада жорстко слідкує за тими авторитетами, які формуються засобами мистецтва.

Мистецтво набуває таких форм, коли держава йде на певні кроки. І. Голомшток виокремлює наступні фази у створенні тоталітарного мистецтва [47, с. 10]:

1. Держава проголошує мистецтво (як і галузь культури загалом) знаряддям власної ідеології і засобом боротьби за владу.

2. Відбувається монополізація усіх форм і засобів художнього життя країни.

3. Створюється всеохоплюючий апарат контролю й управління мистецтвом.

4. Владою з усього різноманіття тенденцій, котрі існують на даний момент в мистецтві, обирається одна, яка найбільш відповідає цілям держави (і завжди найконсервативніша), і ця тенденція оголошується офіційною, єдиною і загальнообов'язковою.

5. Держава починає і доводить до кінця боротьбу з усіма стилями і тенденціями в мистецтві, відмінними від офіційного, оголошуючи їх реакційними та ворожими класу, расі, народу, партії, державі, людству, соціальному чи художньому прогресу тощо.

Героїчна особистість завжди є в центрі уваги правителів тоталітарних режимів. Такі герої були потрібні для розповсюдження основної ідеї режиму, для наслідування людьми конкретного способу життя, поведінки, мислення.

Подібними образами повнилася радянська література. І герой, який більше нагадував штамп, поступово вихолощував розуміння героїчного як піднесеного. Тому і культура тоталітарних країн розвивалася трохи за іншим сценарієм, адже «збиваючи художні критерії, витравлюючи дух справжньої творчості, породжуючи в масових масштабах конформізм і двоєдумність, тоталітарні режими в кінцевому рахунку призводять не тільки до провінціалізму мистецтва своїх країн, але й до його своєрідного «випадіння з історії», відходу від магістралей еволюції світової художньої культури» [169, с. 244]. Героїчні образи насаджувались насильницькими засобами. Герої повинні були абсолютно відповідати встановленим стандартам і старанно виконувати ті дії, яких від них чекав офіційний устрій.

Герой, який прагне свободи і який сам є уособленням свободи, у тоталітарному суспільстві зникає і не має права на життя. Лише

нормативні, шаблонні, політично коректні «герої» повинні «правильно» впливати на людину. Митці, відповідно, теж втрачають свободу творчості, таку необхідну для здорового функціонування мистецтва, або втрачають можливість творити. Методи у кожного з тоталітарних режимів різні, однак усі вони направлені на єдиний результат – підкорення або знищення. «Підкорені» одержують можливість випускати шаблонних героїв під постійним уважним керівництвом з боку чи-то партії, чи-то диктатора-правителя: «ті, хто в галузі політики чи світогляду є відповідальними за виховання людей, повинні прагнути скеровувати художні сили народу, навіть під небезпекою найжорсткішого втручання, в русло їх спільних світоглядних вимог і тенденцій» [47, с. 85]. На такому тлі особливо важливо показати інший тип героя.

Полівекторність потрактувань феномену героїчного в лінгвокультурологічній, аналітичній та філософській спадщині людства

Із самого народження людина поринає у море інформації. Величезну кількість даних вона отримує, спостерігаючи за оточуючим її середовищем, вдивляючись та вслухаючись у природу. Проте так само поводять себе і тварини. Є риси та ознаки, які притаманні лише людині, і без яких неможливо уявити людський світ. Однією з таких властивостей є мова. Бо саме мова та вміння говорити і робить людину людиною. Якщо так, то не можна не визнати величчя та необхідності цієї функції у формуванні людини як такої. Справедливо помічає В. Бех, що «завдяки мові, духовний світ самовтілюється у об'єктивній реальності. Мова, матеріалізуючись, породжує текст» [21, с. 53]. Людина виховується словом. Змалечку вона входить у безкрай невідомий світ слів, світ, який захоплює, вабить, – це світ літературного слова. І тільки людина володіє духовністю, яка, в свою чергу, розкриває

найпотаємніші сторони людської душі, яка здатна сформувати особистість, наповнити існування сенсом. Без неї неможливо уявити культуру, а без культури – сучасних особистість і суспільство. Літературне, художнє слово здатне наповнити людину цією духовністю, здійснити переворот в її житті.

Художня література збагачує особистість, її погляди на життя, її духовний світ; вона надає можливість проникнути у сутність явищ, знайти причини подій та виникнення ідей, зрозуміти цінність традицій та необхідність нововведень і їх застосування, існування й наслідки. Література завжди прагне правдиво й яскраво відобразити дійсність і зробити це так, щоб обов'язково залишити глибокий слід у людській душі. Художня література своєрідним чином розпізнає та вбирає у себе явища, факти, уявлення, сутність соціальної та природної реальності, духовного світу особистості в їх складних взаємовідносинах та зв'язках. Вона проникає в закони та закономірності їхнього розвитку, для того щоб своїм впливом змінити напрямок чи умови цього розвитку, удосконалити цю дійсність і людину, яка в ній діє. Хоча, звичайно, такий позитивний характер літератури повністю залежить від змісту, який її наповнює, і ефект може бути абсолютно протилежним – негативним, націленим на низьке, деградує, якщо таким є зміст. Тому розумна та доцільна увага до художніх творів має бути необхідною справою не лише літературознавців і філософів, а й освітньої політики країни.

Проблема героїзму в загальному розумінні хвилювала людство в усі часи, але особливу увагу їй, безумовно, надавали філософи та письменники. Перші намагались осмислити явище героїзму як таке і проаналізувати його складові; другі оспівували прояви героїзму у поетичних та прозаїчних творах, створювали художні образи героїчних особистостей.

Першим, хто науково розглянув явище героїзму, був італійський філософ XVIII століття Джамбаттіста Віко. Він стверджував, що героїзм притаманний лише одній з епох розвитку людства, яка передувала пануванню людини.

Поглиблення цієї концепції знаходимо в Гегеля, який теж був переконаний, що «вік героїв» припинив своє існування до виникнення розвиненого державно-правового суспільства. Героїчним, за Гегелем, вважалось поєднання особистого й суспільного, індивідуального й всезагального в одному цілому.

Дослідження «героїчної особистості» доводять, що в історії цей образ досить щільно пов'язаний з образом бунтівника. Широко відомими є герої-бунтарі епохи Просвітництва та революційного романтизму, які боролися за національну свободу свого народу, за загальнолюдську єдність та рівність. Хоча відомі й протилежні приклади, як-от протиставлення героя «натовпу», що ми знаходимо в англійського філософа Томаса Карлайла. Він проголошував «культ героїв», котрі були наділені божественними характеристиками та виступали у якості творців історії людства, які, тим не менш, стояли вище загальної маси народу. Подібний образ героя було створено Фрідріхом Ніцше. Його концепція «надлюдини» надзвичайно сильно вплинула на розвиток філософської думки ХХ століття і знайшла відображення у багатьох напрямках мистецтва, серед яких головне місце займає, безумовно, художня література.

В кожній національній літературі є свої «герої-визволителі», які брали активну участь в тій чи іншій визвольній боротьбі. А під час панування радянської влади героїчним вважався скоріше колективний подвиг, ніж індивідуальний. Взагалі, героїзмом часто вважають лише такий прояв, де «мука і терпіння одиниці здобуває або окуплює добро цілого народу» (Іван Франко) [10, с. 89]. Фрідріх Ніцше ще чіткіше формулює таке поняття героїзму: «Героїзм – це волевиявлення до абсолютної самозагибелі» [10, с. 90].

Існує багато визначень героя та героїзму, однак майже всі вони сходяться у тому, що герой – це виняткова особистість, яка вирізняється поміж інших людей. Підтвердження такої думки знаходимо у Германа Гессе, який вважає, що «кожен, хто простує у житті власною дорогою, – герой. Кожен, хто здійснює те, на що здатен, – герой» [10, с. 90]. Схожу ідею знаходимо у Романа

Роллана: «Герой – це той, хто робить те, що може. Інші цього не роблять» [10, с. 89]. Отже проблема винятковості постійно супроводжує проблему героїзму. Це завжди пов'язано із протиставленням героїчної особистості загальній, невинятковій, масі людей, тобто «натовпу». У ХХ столітті герої виборюють право на власне «Я» в цього натовпу, в суспільства.

Таким чином, можна побачити, що категорія героїчного не була незмінною впродовж століть. Вона еволюціонувала, змінювалася відповідно до конкретно-історичних обставин. Відображення результату цих змін знаходимо у художній літературі. Саме література є бездонним джерелом, коли мова заходить про дослідження особистості в усіх її можливих проявах. До речі, приклади незаперечного героїзму легко знайти в творах дитячої літературі з її постійним прагненням до перемоги абсолютного Добра. Проте повернемося до визначень героя та героїзму.

Терміни «герой», «героїчний», «героїзм» є багатозначними. Тлумачний словник дає такі визначення «героя» [136, с. 109]:

– видатна своєю хоробрістю, доблестю людина, яка здійснює подвиги;

– головна діюча особа літературного твору;

– особа, яка втілює у собі характерні риси епохи, середовища.

Ми зосередимо увагу на особистості, яка поєднує у собі перше і третє визначення. Однак «хоробрість» та «подвиги», які характеризують героя, будуть враховуватися нами в непрямому значенні, а радше в контексті внутрішніх перемог людини над собою та тими обставинами, в які її ставить сучасне суспільство.

Проблема ціннісно-семантичної переакцентації в історичній генезі осмислення феномену героїчного

Дуже цікаву теорію героїзму пропонує Назіп Хамітов, на думку якого героїзм протиставлений геніальності, хоча ці два явища одночасно і доповнюють одне одного, бо «геніальність є

підвищенням над героїзмом, але героїзм є трагічним втіленням геніальності в світі людей» [156, с. 294]. Героїзмом він вважає «владу людського духу над власним тілом із його інстинктом самозбереження і над соціальним життям людей» [156, с. 293]. Визначальним у цьому визначенні є наголошення на включення у життя суспільства. Н. Хамітов стверджує, що «Герой, на відміну від Генія, здатен впливати на світ **вчинком**» [156, с. 294], який формується завдяки діяльності Генія, його текстам та образу життя. А ось коли Герой починає шукати сенсів своєї влади, її пояснення, він наближається до Генія. Головною метою такого зближення є повернення натхнення і волі до влади над собою світові задля його якісної зміни. Однак, як констатує дослідник, бажання і прагнення такої зміни приводить до того, що «герой перетворюється на тирана, міфологія – на ідеологію, Геній ще більше відчужується від світу» [156, с. 294].

Справді, «титул» героя одразу виводить людину за межі «звичайності». Історія повниться прикладами, коли така людина ставила себе вище за все суспільне та загальнолюдське, прирівнювала себе до Бога. Це завжди призводило до руйнування, занепаду і дисгармонії у світі. Не можна тут не погодитися із влучним твердженням Івана Єфремова про те, що «богорівні люди тільки тоді приносять щастя, коли вони не мають влади: філософи, лікарі, поети або художники» [Цит. за: 156, с. 318].

Н. Хамітов бачить порятунок лише у святості, котра здатна очистити як героїзм, так і геніальність. Дослідник упевнений у тому, що героїзм дуже часто залишається замкненим у творах Генія, діючи лише на його героїв, які для реального світу є лише «ілюзією, прекрасною і недосяжною» [156, с. 296]. Тому героїзм має бути одухотвореним, щоб змінити життя самого Генія. На наш погляд, це досягається об'єднанням духовного (в даному випадку духовне – це художні твори) і соціального.

Зв'язок між літературою та суспільством є складним і може трактуватися по-різному. Як часто буває, один із цих компонентів абсолютизується: або стверджується пряма механічна залежність літератури від суспільства, або взагалі цілковита незалежність та

самостійність літератури від соціальних впливів (у такому випадку взагалі неможливою стає сама постановка проблеми «література – суспільство»). Але ж вплив літератури на людину як окрему особистість є незаперечним, як і той факт, що люди живуть у соціумі, створюючи його. Таким чином, вплив літератури на суспільство теж має вважатися незаперечним фактом. Інша справа в тому, як визначити міру впливу цих елементів один на одного і як визначати цей вплив. Говорячи про відносини між літературою та суспільством, слід відзначити, що вони за останні два століття зазнали надзвичайно глибоких змін (не кажучи вже про зміни в самому суспільстві та самій літературі), які наприкінці ХХ – початку ХХІ століття в соціокультурній ситуації, що дістала назву «постмодерністської», стали особливо сильними та відчутними і навіть вирішальними.

Існує багато досліджень складного суспільного розвитку і не менш складного літературного процесу. Але ж ні література, ні суспільство не є ізольованими утвореннями, вони не існують окремо одне від одного (навіть якщо розглядати їх як абстрактні загальні поняття). Вивчення зв'язків між літературою та суспільством починається, коли остаточно формується сучасний світ. Як вважають науковці, у традиційному, «домодерному» суспільстві, такої проблеми не було, хоча згодом вона розповсюджується і на літературу як на вагомий чинник суспільного буття. Бо лише у сучасному світі література стає соціальним інститутом, як і наука, і релігія, і входить у систему соціокультурних відносин.

Художня література володіє своїм власним інструментарієм, за допомогою якого вона здатна не просто розкрити, зрозуміти і відобразити складні соціальні процеси, а й змоделювати їх, зробити нарис можливих проєктів розвитку суспільства та духовного світу людини, її стосунків з іншими людьми, з соціумом, із природним світом тощо. До того ж це буде мати вигляд не холодного експерименту чи суто наукового дослідження, а буде дуже схоже на справжню дійсність, на конкретне життя конкретної людини. Це досягається шляхом впливу на емоції та почуття людини. Отже,

література не просто використовує життєвий матеріал, як сировину, а й рівняється на реальне життя.

Література використовується в різних шарах соціуму, вона формує уявлення про суспільство і шляхи життя в ньому: про соціальні ролі, про соціальний порядок загалом, про його умови, можливості, правила, про засоби їх освоєння й зміни. За допомогою цієї інформації, яку індивід отримує з літературних творів (він умовно стикається із усіма чинниками, тому може їх контролювати, так само, як і своє сприйняття цих даних), він здатен сформувати своє бачення устрою суспільства, основних груп, які його складають; сформувати уявлення про суспільні норми і межі, які не можна порушувати, про авторитети й важливі життєві ситуації, зустріч із якими в реальному світі може видатися непосильною чи небажаною, але вони є безумовно важливими для створення ним цілісної картини реального світу. Саме тому вивчення літератури, на думку Д. Ліхачьова, має «дуже велике виховне значення, збільшуючи соціальні якості людини», і допомагає виховувати «людську соціальність» [93, с. 242–243].

Література не завжди була включеною у соціальну систему як самостійна одиниця. Цей процес становлення був довгим і проходив в умовах становлення соціальних і культурних інститутів, соціальної диференціації суспільних груп, становлення особистості на шляху переходу до сучасного суспільства. Історія літератури завжди є історією людства та його буття. Тільки в такій єдності література може мати надзвичайне моральнісне і повчальне значення та викликати зацікавлення. У літературі відображаються найтонші рухи, різноманітні почуття та пристрасті, погляди та забобони сучасного суспільства. Якщо цього не спостерігається, якщо суспільство не відчуває «влади», впливу літератури, отже справжньої, живої, реагуючої на рухи суспільства літератури в дану конкретну епоху немає. Якщо порівняти історію розвитку людства й історію розвитку художньої літератури, ми побачимо, що вони йдуть поруч. І це не просто паралельний розвиток, а взаємодія: шляхи літератури й людства постійно перетинаються, переплітаються, обумовлюють один одного. Варто лишень

подивитися назад – будь-яке серйозне історичне явище – повстання, війна, революція, формування держави, боротьба за свою націю тощо – миттю знаходило своє відображення у творах художньої літератури. Пригадаймо Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка, Р. Олдінгтона – їх твори були результатом переживань трагедії війни, що пройшлася по людству. Література реагувала навіть на менші за розмахом зрушення в суспільстві. Прикладом цього виступає поетичний твір Байрона, направлений проти закону про смертну кару для «луддитів», який був прийнятий палатою лордів Великобританії («Ода авторам білля проти руйнівників верстатів»).

Отже, література завжди відгукувалась відображенням подій, що вирували навколо. Але це не означає, що художня література є лише пасивним учасником суспільного життя і може лише вбирати в себе його прояви. Література є повноправним організмом, що живе і розвивається і також може здійснювати певний вплив на оточуюче середовище – людей і суспільство. Це може бути як зовнішній, так і внутрішній вплив. Іноді створені авторами персонажі набувають шаленої популярності серед читачів, і тоді в моду входить певний стиль одягу і поведінки, що є притаманним певному персонажеві літературного твору. Наприклад, після виходу у світ роману І. Гете «Страждання юного Вертера» багато молодих людей почали вдягатись у синій фрак та жовтий жилет, а по Німеччині прокотилася хвиля самогубств. Та це вплив зовнішній, але більш важливим, на нашу думку, є внутрішній вплив літератури на людину, а отже й на суспільство. Цей вплив пов'язаний із формуванням внутрішнього світу людини, її світобачення, світорозуміння й світосприйняття.

Художня література змушує людину робити вибір щодо своїх прагнень, ідей, почуттів. Проте, звісно, вона ж їй цей вибір і полегшує, адже людині є на що спертися, з чим порівняти – перед нею ціла плеяда, цілий сонм літературних героїв. І людина обирає, хто їй більше імponує, на кого вона хоче бути схожа: чи то на Гамлета, чи на Айвенго, чи на Фауста або на Жюльєна Сореля чи того ж юного Вертера, чи то пак – на Мефістофеля, Гобсека чи на усіх разом узятих героїв «Ярмарку» У. Теккерея. Та на початку

свого життєвого шляху людина обирає собі героя серед народних казок та батьківських розповідей, а потім вже проходить шляхом усіх великих надбань художньої літератури всіх історичних епох. У процесі знайомства із художніми творами людина вже може обирати ті, які більше її цікавлять, які зачіпають її сильніше, відповідають її духовному світові, ідеалам, почуттям, смакам.

Література є невід'ємною часткою життя людини від її народження до самої смерті. Уявити світ без творів художньої літератури – все одно, що уявити пусту сіру Землю, світ без барв та сонячного світла, людину без душі. Якщо вилучити літературний компонент із людського буття, система порушиться через те, що від літератури тягнуться нитки до майже усіх проявів життя людини та різних інститутів: є зв'язки з соціологією, психологією, економікою, політикою, побутом. Філософія була також завжди дуже близька художній літературі. Цей зв'язок бере свій початок ще у Давній Греції з діалогів Платона, поем Парменіда, листів Сенеки та інших. І далі ці відносини лише укріплювались і продовжувались Августином, Еразмом Роттердамським, Данте Аліг'єрі, Вольтером та Жан-Жаком Руссо, представниками романтизму та інших напрямків і течій. Така плідна взаємодія знайшла яскраве вираження у творі Фрідріха Ніцше «Так казав Заратустра» і перейшла у спадок до французьких екзистенціалістів, найвідоміші представники яких були одночасно і філософами, і великими письменниками. Герої їхніх творів стали втіленням поглядів філософів на світ і людину. Форма вираження своїх філософських ідей через літературний твір вибрана невипадково. Художні твори виліплюють людську душу, створюють банк цінностей суспільства й людства загалом. У літературному творі дбайливо зберігаються упорядковані погляди, певні ідеї, відносини, почуття, форми пізнання й свідомості в їх взаємодії в конкретну історичну епоху, а також традиції, надбані людством, досвід суспільства і окремої людини. При цьому слід враховувати художній напрямок та жанр художнього твору. Звісно, що мова йде не про окремо взятий художній твір, який висвітлює лише більш або менш важливі моменти та особливості життя, а про

літературно-художній процес, взятий у його цілісності. Саме такий погляд дозволяє виявити закономірності розвитку дійсності та внутрішнього світу людини і навіть спрогнозувати майбутній виток цього розвитку, вплинути на нього.

Протягом літературного процесу людина зустрічається з багатьма персонажами, які уособлюють собою ту чи іншу епоху, належать до того чи іншого літературного напрямку. І ми часто майже безпомилково можемо віднести певний літературний персонаж до конкретного періоду в історії літератури. Існує багато досліджень з цього приводу. Автори монографій, статей, підручників постійно звертають увагу на характерні риси образів героїв художніх творів, досліджують літературний процес із різних боків. Говорячи про розвиток літератури, слід мати на увазі, що це стосується художньої літератури як виду мистецтва. Адже історія літератури знає приклади, коли «в багатьох народів за умов їх життя і в дуже пізні історичні епохи мала велике значення релігійна література, яка представляє собою не художню творчість, а певну стадію творчості. Вона завжди має канонічний характер, змінюється дуже повільно і ніяк не може бути включеною в одну «систему» із літературою власне художньою» [127, с. 40]. Треба наголосити, що літературний процес – це не просто сукупність якихось явищ, а їх взаємозв'язок. Кожне на своєму місці, такі елементи єдиної системи набувають додаткового значення та сенсу.

А що ж є рушійною силою художнього розвитку? Що є визначальним у розвитку літератури? Від чого залежить напрямок її руху? Ці питання давно цікавлять науковців. І якщо існує багато праць, де ці проблемні питання вирішуються всередині самого об'єкту дослідження й засобами його категоріального апарату, то в останні десятиріччя ХХ століття з'явилися наукові праці, які виходять за ці межі, розглядаючи й інші впливові чинники, які не можна відкидати при аналізі розвитку й функціонування літературного процесу.

Ю. Боров першим рушійним фактором називає соціальну дійсність, яка знаходиться у історичному русі. Історичний процес визначає художній. Він наголошує на залежності літературного

розвитку від розвитку економіки, суспільного виробництва й його протиріч. «Однак зводити усі пружини художнього розвитку до економіки – означає пристати на точку зору вульгарного матеріалізму. Не заперечуючи потужного впливу суспільного буття, економіки на художній розвиток, слід враховувати діалектику внутрішніх і зовнішніх факторів художнього процесу, які визначають усю його складну механіку» [25, с. 8]. Не можна не погодитись із цією думкою. Дійсно, лише у взаємодії зовнішніх і внутрішніх факторів можна побачити цілісну картину, а надання уваги лише якомусь одному чинникові спотворює, перекручує уявлення про явище. Ю. Борев підкреслює важливість зовнішніх факторів руху: економіки, суспільної дійсності, але й наголошує на передовому значенні внутрішніх факторів: традицій літератури, пошуках нового, власне художніх взаємодіях. Ці внутрішні фактори мають надзвичайно велике значення, бо вони цей рух і породжують, вони зумовлюють його характер. Проте неможливо просто знехтувати зовнішнім чинником, від якого залежить, як і куди піде цей рух. Розвиток літературного процесу безпосередньо залежить від соціальних, економічних, політичних процесів. Суспільство висуває перед літературою певні вимоги: література має відповідати часові, змінам, які відбуваються у житті людини і суспільства, новим соціальним конфліктам, попиту.

Але ж звісно ані економіка, ані соціальні вимоги не створюють художньої літератури. Вони здатні лише видозмінити її тенденції, її характер, а нові літературні (як і будь-які культурні) надбання створюються на тлі власної історії, на основі власного культурного розвитку. Літературний процес – це цілісна система, яка об'єднує у собі величезну кількість культурних традицій, які й беруться до уваги при створенні якісно нового витвору мистецтва. Не слід забувати і про те, що література завжди була відкритим видом мистецтва і активно взаємодіяла з іншими науками та видами мистецтва і культури: філософія, політика, соціологія, право, релігія, етика, а також музика, театральне мистецтво, живопис зробили і роблять вагомий внесок у розвиток

літературного процесу, впливали й продовжують впливати на характер і зміни художньої літератури.

Таким чином, літературний процес постає як дуже складна система і, як зазначає А. Фокеєв, «система взаємодій, притягань і відштовхувань типологічних сходжень, які визначаються спільністю історичних, соціальних умов, загальнолюдських цінностей; процес спадкоємності, що розкривається як за допомогою прямих текстуальних чи складних паралелей, так і шляхом внутрішніх зв'язків (духовної близькості письменників), який охоплює всі сфери літературної творчості, її змістовний і формальний рівні» [153, с. 178]. І в цій системі суспільний фактор посідає чільне місце. Звичайно, немає дослідника, який би заперечував його значення при вивченні літературного процесу. Хоча не можна сказати, що взаємодія цих факторів добре висвітлена в науковій літературі. Роль соціальних процесів, впливу їх на розвиток культури, а саме художньої літератури, підкреслюється чомусь у досить обмеженому колі досліджень. Зазвичай науковці не торкаються цих питань; аналізуючи твори художньої літератури, проводять межу між літературою та іншими науками – лінгвістикою, психологією, філософією. Існує вельми обмежений ряд праць, які об'єднують, синтезують знання з різних галузей науки. Адже саме такий підхід дозволяє по-новому подивитись на вже нібито відоме і вивчене явище та відкрити нові горизонти, дійти неочікуваних та іноді вражаючих висновків.

Саме тому слід визнати значущість тих досліджень, які намагаються поєднати різноманітні фактори задля однієї мети – глибинного проникнення у сутність літератури та її вплив на людину. І. Біцадзе вважає літературу «формою соціального пізнання». Такий підхід дозволяє поглянути на зміст літератури з іншої точки зору, дає можливість «проникнути у невідомі схованки людської душі». І. Біцадзе стверджує, що якщо уважно розглянути цей аспект, література проявить свою характерну особливість – «більш «синкретичного» охоплення естетичного і більш «однобокого», але цілеспрямованого художнього поглиблення у багатоманітні форми й відносини соціального світу» [22, с. 24].

Таким чином утворюється абсолютно нова художня структура, яка має відповідно і нові функції. Велике значення при цьому у художній літературі відіграє естетичний елемент. Як зауважує І. Біцадзе, саме цей елемент є надзвичайно важливим для зворотного зв'язку з життям. Справді, не варто недооцінювати його дію на соціум і внутрішній світ людини. І. Біцадзе підкреслює, що «таким шляхом досягається не лише виховання людини і суспільства, впровадження певних ідеалів цінностей і т. д., але й виступає і вольова готовність щодо прийняття рішення у новій ситуації за їх втілення в життя» [22, с. 25]. Естетичний елемент дуже тісно пов'язаний із життям, адже перетворюючись у художність, він стає частиною мистецтва, що безпосередньо впливає на існування людства. Саме завдяки цьому література має можливість яскраво відобразити життя, створювати нові проблеми, моделювати людину як частку соціуму. Сильна сторона художньої літератури полягає в розкритті соціальних типів. Автор за допомогою художніх засобів, яскравих ситуацій та вірно підібраних героїв дає оцінку життєвим ситуаціям, що склалися, дошукується до причин їх виникнення, висуває певні погляди, які відповідають загальнолюдським ідеалам. Література завжди оцінює людину, оцінює її середовище, випробовує її в різних ситуаціях, ставить її в різноманітні умови, а головне – впливає на почуття людини, змушує її переживати, і людина робить свій вибір, в якому відображаються моральні, політичні, суспільні, етичні та естетичні установки людини.

Але і людина не залишається лише об'єктом дослідження й оцінювання літератури. Вона бере активну участь у переробці та аналізі тих життєвих фактів, які подає їй художній твір. Людина упізнає своє оточення, процеси, які відбуваються з нею, і намагається осмислити їх, дає їм оцінку задля змін у собі та соціальному середовищі, але вже в реальності, а не на тлі художньої оповіді. Саме за допомогою літератури людина може заново все пережити і відчути, «примірявши» на себе образ героя твору, поставивши себе в запропоновані автором умови. Що позитивного в цьому? Художній твір – це модель життя, і людина,

приймаючи умови гри, ставить себе (іноді мимоволі, іноді цілком свідомо) на місце головного учасника подій – вона уявляє себе героєм твору, втручається в описані події, входить у тканину розповіді, трансформуючи її, перевтілюючись у різних персонажів твору. Це той випадок, коли людина може поставити себе на місце різних людей, випробувати абсолютно протилежні стилі думок та поведінки. А це означає, що вона перевіряє себе, своє ставлення до різноманітних життєвих ситуацій, вона вступає у людські взаємини, у політичні, економічні, соціальні та духовні відносини, експериментує зі своїми почуттями, випробовує свій характер. При цьому все відбувається лише в людській уяві, тобто потрібно відмітити відносно безпечний характер такого експерименту. Чому відносно? А тому що іноді емоційно-чуттєві зрушення, які можуть бути непомітні ззовні, мають для людини набагато сильніше значення, аніж матеріально-практичні зміни в її житті. Пізнаючи художній світ, таку собі надбудову над справжнім, реальним світом, читач формує ідеального себе, запозичуючи певні риси улюбленого персонажа, komponуючи їх зі своїми особливостями, вживаючись у художню ситуацію. Коли людина знаходить щось близьке собі в літературному героєві, вона відчуває певну насолоду і задоволення від того, що вона не одна має такі думки, почуття та переживання, потреби та інтереси. Людина сприймає цю схожість і це спільне як реальне, бо художній образ завжди створюється як співвідношення реального й ідеального, уявного. І людина довіряє художнім героям, а отже здатна переглядати свої цінності, свої вчинки, своє світобачення.

Варто наголосити на нерозривності зв'язку мистецтва (і літератури як виду мистецтва) та суспільства. Суспільству належить визначальна роль; воно, як було вже зауважено, задає напрямок, силу і темп руху. Література часто була на службі у суспільства, у держави. Мистецтво класицизму, наприклад, було направлене саме на підтримку держави, на піднесення ролі обов'язку перед суспільством; головними вважалися державні інтереси. Вічна дилема – особисте чи всезагальне, почуття чи обов'язок – завжди мала лише одне єдине прийнятне вирішення на

користь другого елемента. Література французького класицизму була значною опорою для держави, а письменники, які відповідали вимогам часу, були дуже шанованими верхівкою влади – королем та його свитою. І у такій політиці був сенс, бо література – це величезний рупор, який розносить вісті по серцях людей і може викликати як покору і злагоду, так і ненависть і революційні ідеї. Звісно, що краще тримати такий сильнодіючий засіб на своєму боці.

Історія знає випадки зловживання цією можливістю літератури. Ми дуже добре пам'ятаємо приклади, коли за допомогою літературних творів насаджувалася певна ідеологія. Цей аспект є надзвичайно важливим при розгляданні проблеми «література – соціум». Безсумнівно, що ідеологія є вагомим елементом у структурі суспільної свідомості. Ідеологія застосовує культуру для своїх цілей – впровадження провідних ідей у свідомість суспільства. Відомий дослідник літературного процесу й його особливостей В. Жирмунський навіть писав, що література не просто використовується для втілення певних цілей (насамперед, політичних), а взагалі є видом ідеології, і «як будь-яка ідеологія, вона є відображенням дійсності у свідомості людей, образним пізнанням дійсності, яке разом з тим заключає у собі елемент активного впливу на цю дійсність» [54, с. 149]. Від наповнення форми та від напрямку руху ідеології залежить сила цього впливу.

За радянських часів саме ідеології були підпорядковані думки, поведінка, стиль життя людей, вона впливала на всі прояви суспільного буття, що, звичайно, не могло не відобразитись на процесі розвитку культури. Література була обрана провідним засобом насадження «правильних» образів та ідей, які були чітко вивірені. Усе, що не вкладалося у схему, відкидалося і заборонялося як вороже й небезпечне. Автори «Сучасної соціальної філософії» дуже влучно помітили, що «з культури було вилучено головне джерело її розвитку – самостійну думку і творчість простого трудівника і визнаного діяча культури. Творчість, оригінальність, пошуковість були загнані в глибоке підпілля або

охоплені жорстким тиском державних установ та ідеологічних стереотипів» [9, с. 245].

Таким чином розвиток культури намагалися (і дуже успішно) повернути на потрібні урядові рейки, нав'язати за її допомогою необхідні ідеали та спосіб мислення. Зрозуміло, що за таких умов нормальний розвиток культури неможливий. «Розвиток культури пішов «по колу», тобто перетворився на псевдорозвиток. Ідеологія «замкнула» цей процес, утримувала його в межах однозначності засобами партійних настанов та вимог репресивних органів» [9, с. 245]. Через це відбулося вилучення головного елемента з культури – людини, бо інтереси і прагнення людини були підпорядковані інтересам і прагненням держави. Культура є результатом людської діяльності, проте саме людині відведене у ній центральне місце. В усіх суперечливих проявах культури завжди є людина. Існує велика кількість видів культури, кожен з яких має свій образ, своє уявлення людини, наділяє її певними характеристиками, цінує певні її якості, формує людські цінності. Виходить, що культурний процес не просто створюється завдяки людині, але і створює цю людину, сприяє її становленню й розвитку. «Історія культури – це перш за все історія становлення людини, виділення її зі світу природи і формування людини як істоти людяної, соціальної» [2, с. 7]. Весь культурний процес свідчить, що людина як така, її внутрішній світ, переживання, погляди, роздуми про її місце у суспільстві і світі, про її призначення тощо є основною тематикою зображення. В центрі будь-якого художнього твору – людина, завжди різна, але саме тим і цікава. «Гуманізм – це якісна міра культури і критерій, мірило її істинності. Саме гуманізм виражає внутрішню сутність культури, і якість культурності визначається не зовнішніми ознаками того чи іншого явища, а гуманністю його змісту» [2, с. 7–8].

Тому культура без людини – це нонсенс, бо в ній не буде нічого культурного, і тоді таке утворення буде називатися вже антикультурою. Дегуманізація мистецтва, штучне моделювання світобачення призвело до руйнування зв'язків між людиною і людиною та між людиною і суспільством. Людина втратила довіру

до держави, яка маніпулювала її думками, життям, почуттями (а використання естетично-художнього елемента робило цей вплив могутнім за силою й яскравим за образністю та емоційністю), а також віру у інших людей та й у саму себе. Людина почала сприймати себе як елемент, що нічого не вирішує у цьому світі. Невпевненість, розгубленість, самотність та спустошеність людей – ось наслідки, до яких призвело зловживання ідеологією в культурі та мистецтві, і які стали поштовхом до відчаю й агресії в суспільстві.

Літературна спадщина як чуттєво-емоційний архітектор свідомості героїчної особистості

Таку величезну міць літератури як скульптора людської свідомості, людської душі підкреслюють і сучасні соціальні філософи, і літературознавці. Твори художньої літератури надають можливість побачити не щось абстрактно-уявне, а відчутти на собі силу емоційно-чуттєвого пізнання. Вони показують розвиток цього пізнання від окремого, приватного до загального. Художні твори виконують і виховну функцію, можуть розвинути високодуховну особистість. А. Іншаков саме у цьому вбачає «джерело стійкого інтересу» діячів мистецтва до філософії і навпаки – «в особливості література, хоча вона є витвором художньої словесності, виступає у якості не лише письмового тексту, але й емоційно-естетичного відображення явищ, зв'язок і рух яких прагне пізнати й показати у категоріальній формі філософія» [67, с. 4]. Філософія розглядає художню літературу як частину більшого суспільного явища – мистецтва. Сполучною ланкою між філософією та літературою виступає зображення людських образів, суспільних явищ, життя у всіх його проявах за допомогою художніх засобів. А. Іншаков підкреслює, що філософія надає велику увагу мистецтву «як явищу суспільного життя в цілому»; філософія відповідає на проблемні

питання, «який вплив культура здійснює на розвиток людини, суспільства». До того ж із часом, накопичуючи цінності, досвід і традиції, культура стає ще більш значущим феноменом і бездонним джерелом інформації для кращого пізнання центрального її елементу – людини, її зв'язків із соціумом, її діяльності, її буття.

Літературознавці, безумовно, завжди підкреслюють, що людина – це головний предмет мистецтва, але наголошують на тому, що література не вириває особистість із середовища, а, навпаки, як раз і зображує її в ньому. Тобто предмет літератури має в собі принаймні два головних компоненти: особистість і середовище. «Тисячами ниток вона пов'язана із оточуючим світом і перш за все з суспільством, в якому живе. Усе ж таки суспільство не є простим конгломератом людей, а це певний організм, який має свою структуру, що представляється у творах картинами побуту і звичаїв, подіями суспільного значення різноманітними формами суспільних відносин» [121, с. 196], – зауважує відомий літературознавець С. Петров. «Дія героя та його зв'язки з дійсністю своєрідні і наводять читача на передбачення розвитку і суспільства, і окремої особистості. В цьому могутня сила літератури, на відміну від інших форм соціального пізнання» [22, с. 91], – погоджується І. Біцадзе. Хоча така точка зору щодо складної структури предмету літератури панувала не завжди. М. Гуляєв, наприклад, виділяє три періоди в її розвитку [Див.: 40]:

1. До середини 50-х років ХХ століття естетики, літературні критики вважали, що предмет літератури як виду мистецтва – це дійсність. Але ж дійсність є також предметом науки, отже особливого предмету в літератури немає. За думкою С. Петрова, «художня література, яка зображує самий процес розвитку життя, розвитку людської особистості, дає нам можливість, якої не може надати наука, можливість прослідкувати в конкретних проявах боротьбу за людину» [121, с. 215].

2. У середині 50-х років ХХ століття виникає думка про те, що такий предмет все ж таки є, і це не дійсність, а людина, жива людина. У цієї теорії було багато прибічників. Проте визначення предмету мистецтва як «людини» багатьом здавалося

неприйнятним через те, що у випадку згоди з ним довелося б відмовитися від багатьох жанрів (наприклад, натюрморт), а якщо розповсюдити це визначення повністю на все мистецтво, то й від деяких видів мистецтва (наприклад, архітектура).

3. У 50–60-ті роки ХХ століття було знайдено рішення цієї проблеми: було визнано, що у літератури є свій специфічний предмет – це дійсність, переломлена крізь духовний світ людини.

Останній підхід відокремлює літературу як мистецтво від науки, зберігає усі жанри і види мистецтва. Отже дійсність, оточуюче середовище займає в мистецтві місце самостійного, але взаємодіючого з іншими, елемента. Але це не холодне віддзеркалення, а образ, який осмислюється свідомістю людини. Це відбувається не лише в літературі, а й в інших видах мистецтва, що говорить про універсальність такого підходу. Наприклад, найпоширенішою архітектурною спорудою епохи Відродження був палаццо – будинок для індивідуального житла. Він невеликий за розміром, у ньому усі частини відповідні одна одній, це світла споруда: у ній багато внутрішніх двориків та лоджій. І це дає нам уявлення про людину епохи Відродження як про центр Всесвіту, де все задля неї. Палаццо дає поняття про духовну концепцію людини в той час. А художні образи, якими користується література, відображають дійсність набагато яскравіше, впливаючи на свідомість людей емоційно-чуттєвим забарвленням, естетичним фактором та головне – формою, яка містить усі ці компоненти – словом. Тому узявши художній твір письменника епохи Відродження, ми також отримаємо інформацію про людину того періоду та її місце у світі, але цієї інформації буде набагато більше, вона буде більш вичерпною та впливовішою, отже до необхідних висновків читач теж дійде швидше. «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле чи драми Шекспіра чи роман «Дон Кіхот» Сервантеса показують читачеві світ, який органічно поєднав у собі цікавість до античності із зверненням до народної культури, пафос комічного із трагізмом буття. Перевага художнього слова над каменем, нехай навіть і «з музикою, що застигла в цьому камені» (так поетично назвав архітектуру Гете), очевидна.

Уявлення людини про саму себе та про своє місце у суспільстві завжди мають відношення до ідеалу, який малює собі людина. Ці ідеали найкраще втілюють художні твори, бо саме в них відображені моральні, філософські погляди, політичні та економічні віяння, принципи, почуття, настанови, якими керується людина, стосунки між людьми та соціальні відносини. Такий естетичний ідеал направлений на те, щоб змусити людину рухатися вперед, самоудосконалюватися і змінювати світ навколо себе. Отже, він безпосередньо пов'язаний із життям і націлений як на загальну людину, на індивіда, так і на історично-соціально-конкретну індивідуальність, особистість. І цим він зближує, пов'язує людину і суспільство в єдине нерозривне ціле в уявленнях людини.

Людське світобачення поєднує у собі реальне і ідеальне, бажане; в людства завжди були ідеали, користуючись якими, спираючись на високу мету, воно рухало світ уперед. Літературні твори багаті на ідеали: це стосується і утопічної дійсності, і «героїчних» персонажів, що уособлюють усі найкращі якості людини. Письменник, створюючи новий твір, створює нову реальність із узагальненими характеристиками, почуттями, поглядами, з персонажами, які переживають, борються, існують, створюють; таку реальність, яка відображає характерні ознаки дійсності (або ігнорує їх), проникає у сутність цього світу намагається зрозуміти її. Така «змодельована» реальність диктує свої закони розвитку і становлення особистості. Цей світ, зазвичай, здається більш яскравим, ніж його «прототип» – дійсність, в якій ми живемо. Це відбувається тому, що література не просто віддзеркалює події, погляди, людей, які наявні в суспільстві, а видозмінює їх за допомогою художніх засобів, які наповнюють їх новим звучанням для того, щоб зробити необхідний образ зрозумілішим, таким, який одразу впадає в очі, який легко впізнати. Такий персонаж створюється шляхом типізації, зібранням в єдине ціле усіх рис, притаманних конкретно-історичній людині. Таким засобом користувалися письменники усіх часів: і класицисти, які «виштовхували» на поверхню єдину рису і робили її головною, і

романтики, в яких герой був незвичайною особистістю і, звичайно, не міг мати пересічні риси характеру, і реалісти, які зробили цей прийом своєю візитною карткою – показати типову людину так, щоб її неможливо було б не впізнати. Як писав Ф. Достоєвський у романі «Ідіот», «яка величезна кількість розумних людей дізнавшись від Гоголя про Подколесина, одразу ж стали вважати, що десятки й сотні їх добрих знайомих надзвичайно схожі на Подколесина» [49, с. 148]. Письменник підкреслює, що таке відбувається тому, що «Подколесини існують насправді, снують і бігають перед нами щодня, але у дещо розрідженому стані» [49, с. 149]. І так художній образ стає іноді більш людським, ніж сама людина, бо все найхарактерніше, що властиве людині, сконденсовано в літературному персонажі, який стає образом, типом, символом.

Автор зазвичай створює образ героя свого твору, користуючись власною уявою, але не тільки нею. Він завжди (іноді інтуїтивно) спирається на літературний досвід, традиції (навіть якщо він їх порушує чи нехтує), керується власними та загальнолюдськими моральними принципами, враховує свій життєвий досвід та соціальне замовлення. Часто буває так, що в літературного персонажа є реальний прототип, з якого він змальований. Проте це зовсім не означає, що літературний герой і «жива» людина тотожні. Митець ніби пропускає отримані враження крізь себе, свої ідеї, думки, почуття, уявлення та ідеали, і в результаті ми маємо художній образ. Але найчастіше письменник «збирає» свого героя по крихтах, по маленьких шматочках, як мозаїку, матеріалом для якої стають риси характеру, зовнішності, моделі поведінки, уявлення про життя різних людей. Прототипу такого образу, як окремої людини, не існує, але на цей образ схожі справжні люди. Якщо ж взяти різні твори різних авторів, то ми побачимо, що є такі випадки, коли герої взяті з реального життя, а є випадки, коли вони вигадані, але здаються цілком реальними. Коли ми знаходимо в реальній людині риси художніх образів, це наводить на думку, що в них узагальнені, спресовані риси характеру, способи поведінки, показані життєві ситуації, які

зустрічаються в абсолютно інших умовах у справжньому житті. Не випадково велика кількість літературних образів стала загальними назвами.

Саме в такій близькості художнього образу до реальної людини, незважаючи на певну його штучність, полягає його привабливість. Адже читач, перш за все, хоче побачити щось близьке саме йому, побачити щось знайоме. А якщо б герої творів та ситуації, в яких вони діють, були б абсолютно ірреальними, відірваними від життя, вони б ніколи не знайшли відклик у серцях читачів. У художній літературі людина хоче побачити реальні закономірності розвитку життя, дії й ідеали справжніх людей, знайти героя, який би відповідав їй самій або нагадував реальний тип. Через це художні твори є невичерпним джерелом пізнання людини та соціальних відносин, бо вбирають у себе різноманітні форми суспільної свідомості та суспільних відносин, різні засоби впливу на людину та оточуючу її дійсність. Як засіб пізнання література розкриває внутрішній світ особистості в конкретно-історичну соціальну епоху, вона відображає всі прояви: думки, переживання, світосприйняття, світорозуміння, боротьбу за ідеали, за місце у суспільстві, – все, що допомагає зрозуміти сутність людини, яка змінюється в процесі свого розвитку.

Почуття та ідеї, втілені автором у герої, проходячи нове осмислення читачем, здатні впливати на читача, здійснювати трансформацію його уявлень та сприяти його подальшому розвитку. Такий ефект розкриває широкі можливості для всебічного вивчення закономірностей життя та внутрішнього світу людини і можливого моделювання майбутнього розвитку як суспільства, так і особистості. Отже, естетичні ідеали художніх творів допомагають перетворенню світу. Це надає літературі активного характеру. Література не просто розкриває закони суспільного буття та різні форми суспільної свідомості, вона узагальнює і досить точно відображає багатогранну, але цілісну й об'єктивну дійсність. Виховна функція літератури постає як одна з головних, її можна віднести до формуючого фактору, який показує можливі шляхи майбутнього розвитку, сучасну людську діяльність

та соціальні процеси і відносини в минулому. І естетичні ідеали відіграють тут (у цій «програмі») вирішальну роль. Слід також звернути увагу на те, що іноді в художній літературі з'являються персонажі, яких можна окреслити загальним поняттям – «штучний герой». Це той образ, який нав'язується читачеві, та ситуація, яка вважається відображенням реального світу, а насправді є утопічною, ірреальною. Прикладом такого явища може бути позитивний герой літератури радянських часів. Тоді дуже активно створювався образ, який би «кликав за собою», втілював у собі бажання творити, оптимізм, високі ідеали та прагнення. Проте у світі в той час панували зовсім інші погляди на життя, на людину, і художня література зображувала часом абсолютно протилежне бачення, песимістичні картини та самотність людини (через що і зазнавала докорів із боку радянських дослідників, проголошувалася реакційною і ворожою).

Культурно-історичні зрізи корекції феномену героїчної особистості: знаки, образи, акценти, семантичні нюанси

Кожної нової епохи, кожного нового літературно-художнього напрямку предмет літератури набуває нового значення, іншого висвітлення. Різні художні методи по-різному підходять до зображення особистості та соціальної дійсності. Історія зміни художніх методів показує, що кожне новоутворення вбирає досвід попереднього методу або заперечує його. А що ж у ці періоди відбувається із предметом літератури? Адже переломний момент не проходить миттєво і займає інколи не один десяток років. Як поводять себе герой та соціальне середовище? Ці та інші питання ще потребують вирішення.

В таких складних для суспільства і культури ситуаціях, якими завжди є закінчення старої епохи та початок нового історичного періоду, ані суспільство, ані людина не можуть залишатися

незмінними і статичними. Література – дуже рухомий та мінливий вид мистецтва і безпосередньо залежить від історичного процесу. В. Жирмунський в процесі історичного розвитку літератури виділяє об'єктивну та суб'єктивну сторони. Об'єктивна сторона – це зміна самої суспільної дійсності, яка відображається у літературі; суб'єктивна сторона – це зміна суспільної свідомості, яка обумовлена зміною самої дійсності [54, с. 419]. Таким чином говорячи про зміну художніх методів чи стилів, мова йде про зміну суспільної свідомості.

Є кілька версій щодо природи (зміни) методу.

1. Загальний підхід – метод, як і напрямок, носить конкретно-історичний характер. Це означає, що кожен напрям має свій метод. Отже, скільки існує напрямів, стільки й методів.

2. Думка Г. Поспелова – метод має типологічний характер, незмінний. Методів усього два, і вони не залежать від часу: нормативний метод передбачає зображення за певними законами та реалістичний метод, коли людина зображується такою, як вона є. В основі будь-якого напрямку лежить один із цих принципів відображення життя і людини.

3. Думка М. Гуляєва – метод має складну природу, в ньому є те, що повторюється, типологічне. Це називається типом творчості, яких є два: або метареалізм, в якому життя зображується за його логікою, або метаромантизм, коли зображення відбувається у зв'язку з ідеалами.

Звісно, художній світ не ділиться на дві чіткі категорії, бо метод напрямку – це сукупність найважливіших принципів відбору (що відображати) й типізації (як відображати) життєвого матеріалу. І сама історія літературного процесу показує нам, як змінювались ці принципи. Якщо література класицизму для зображення відбирала лише прекрасне і високе, а усе інше відкидала, то романтизм не забував і про низьке, приземлене, хоча робив його винятковим. А, наприклад, мистецтво реалізму зображувало також і звичайне, масове. У класицизмі предмет зображується шляхом граничного узагальнення, характери позбавлені ознак часу, показується людина взагалі. У романтизмі надзвичайні характери

поставлені у надзвичайні умови, а в реалізмі ми зустрічаємо типові характери у типових обставинах.

Проте в переламні епохи, коли відбувається перехід від одного літературного напрямку до іншого, відбір і типізація матеріалу не мають вже таких чітких характеристик. Саме тут і починається дослідницька плутанина, коли в конкретно-історичний проміжок часу частина письменників належить до старого напрямку, дотримується визнаних норм і традицій, а інша частина вже обрала новий художній метод. Безумовно, окреслити часовий період панування якогось з них неможливо. До того ж дуже часто у творчості одного й того ж письменника проступають риси нового й старого способів відображення дійсності. Це ускладнює роботу дослідників. Але ж життя людини не можна абсолютно підпорядкувати правилам, типам та закономірностям, а література – це відображення людського життя, і вона розвивається незалежно від бажання філософів, літературознавців, психологів, соціологів поставити її в конкретні рамки.

Новий художній метод виникає не сам по собі, а як реакція на певну історичну суспільну ситуацію. Цю сторону часто випускають при дослідженні мистецтва на так званому «зламі століть», тому на цей «злам» виділяють цілі десятиріччя. Дослідники часто зосереджують увагу на боротьбі методів і капітуляції старого методу перед новим, коли один із методів визнається прогресивним; на філософських та естетичних ідеях, які становлять стрижень епохи, та їх змінах; на розвиткові і пануванні певного (головного) жанру (лірики, драми, роману тощо). Але якщо при цьому не враховувати стан і процеси у суспільстві, духовне життя в цей час, то всі ці концепції виявляються неспроможними та однобокими. Російський літературний критик ХІХ століття П. Анненков писав, що це відбувається саме тому, що за основу вивчення літературного процесу не було взято «вивчення суспільства та кіл, які його складають. Таким чином, ми знаходимо в літературі імена людей, які більш або менш прославилися своїми творами чи (що іноді не має значення) більш або менш прославлених, але життєвого джерела їх діяльності не знаємо»

[Цит. за: 143, с. 53]. Життя суспільства, духовні проблеми часу, питання, які хвилюють різні верстви населення є важливим компонентом літературного розвитку, який цей розвиток і зумовлює. Цей зв'язок доводить неспроможність вищезгаданих підходів, бо кожна епоха – це не лише сукупність шкіл, течій, не просто панування головного напрямку чи жанру або наявність великої кількості прихильників того чи іншого художнього методу. Перш за все, епохи різняться між собою духовними поняттями, цінностями, ідеями, які володіють розумами і серцями людей. У різні епохи ми бачимо різне ставлення до письменництва у самих майстрів пера, різні стосунки між автором і його героєм, між автором і читачами. Змінюються умови існування суспільства, змінюється внутрішня ситуація, і література реагує на ці зміни, пристосовуючись до них, розвиваючи нові поняття, які б відповідали часові.

Проте ці зміни не є стихійними і випадковими, і чітко та однозначно відмежувати одну культурну епоху від іншої дуже складно. І не можна розуміти наступність літературного розвитку так, що література, яка панує на певному його етапі цілком і повністю витісняє літературу, яка царювала на попередньому етапі. Досить часто трапляється, що письменники випускають твори вже нової направленості, але й у той самий час продовжують творити, використовуючи ідейну забарвленість попередньої епохи. Усі художні напрямки не виникають самі по собі, вони витікають з якогось спільного для письменників різних шкіл і художніх течій шляху осмислення життя.

Такі перехідні історичні часи завжди характеризуються активними суспільними процесами. Змінюються соціальні умови існування людини, суспільні відносини, врешті-решт зміни відбуваються передусім у самій людині. Саме тому мистецтво, а особливо літературний процес, який швидко реагує на будь-які зрушення, переживає посилений вплив суспільства. Відбувається перебудова людської свідомості, зміщуються акценти, міняється система цінностей, інші погляди та ідеї починають вважатися передовими і прогресивними. І всі ці процеси відбуваються досить

інтенсивно. Наприклад, у таких умовах затверджувався наприкінці XVIII – першій третині XIX століття такий художній напрямок, як романтизм, який не випадково виник саме на межі століть. У «Сповіді сина століття» А. де Мюссе називає дві причини, які викликали трагічне і разом із тим романтичне розділення світу його сучасника навпіл: «Хвороба нашого століття відбувається з двох причин: народ, який пройшов крізь 1793 і 1814 роки, носить у серці дві рани...» [108, с. 30]. Справді, революція та наполеонівські війни змусили суспільство переглянути старі цінності, і увесь світ розколовся на дві частини, з точки зору романтика, – на «душу» й «тіло», які різко протистоять одне одному. Це була надзвичайно сильна реакція на буржуазну революцію, а головне – на її наслідки. Великі сподівання поступилися місцем великому розчаруванню. Справжня дійсність виявилася настільки «низькою», ганебною, брудною, меркантильною та болючою, що людина, яку щойно позбавили усіх її ідеалів (які не винесли випробовування часом), усіх сподівань та мрій про щасливе здорове суспільство і спустили на грішну землю, відчула себе настільки спустошеною і обуреною, що не змогла існувати на цій землі і знов подалась до небес. Різке протистояння буденності, сірості, жорстокості та байдужості буття високій поетичній дійсності становить основу і сутність романтизму. Заперечення реальної дійсності у матеріальному й духовному є абсолютним: це стосується і могутності розуму, який так прославляли мислителі Просвітництва. Романтичний герой завжди має глибоку чуттєву душу, він є ворогом оточуючого суспільства (чи то пасивним, заглибленим у свої думки, чи то активним бунтарем). Така людина виступає проти повсякденності, «прози» життя, вона має виключний характер, надзвичайні якості та є носієм протесту, виклику і гніву проти реального світу, в якому немає місця справжній духовності та поезії. Це міг бути і мрійник, який живе своїми думками; саме література романтизму стала досить активно зображувати персонажів, які мають пряме відношення до мистецтва: художників, музикантів, поетів, які відчують цей світ по-іншому, ніж звичайні люди. Мистецтво проголошувалось романтиками вищою формою людської

діяльності, бо саме в ньому і лише в ньому людина може розкрити свій творчий потенціал. Такі особистості не можуть бути зрозумілими звичайному, приземленому суспільству. І, зрозуміло, це надзвичайно самотня і трагічна особистість. Задля реалізації своїх ідей (серед яких основними були мрія про абсолютне оновлення, прагнення до піднесеного ідеалу) романтики бігли від дійсності в потаємні місця людської душі, у світ природи, минулого, екзотики та фантастики. Хоча для мистецтва романтизму і характерна підвищена увага до внутрішнього світу людини, все ж це був повноцінний напрямок, який не заціклювався на єдиній проблемі, він не був одностороннім. «Він був відкритий і об'єктивному світові, ... активно спрямований до природи, суспільства, історії ... романтики відкрили «історичну людину», тісно пов'язану зі своєю добою і середовищем, «місцевий колорит», у відтворенні якого злилися історія й побут, цінність видового, «індивідуального», що не зводиться до родового, «типового», цілком нове сприйняття і переживання природи» [111, с. 21].

Романтизм розвивався у взаємодії із реалізмом. Найчастіше цей зв'язок виявлявся у використанні письменниками-реалістами засобів романтичного методу. Це стосується Стендаля, Бальзака, Флобера, Діккенса та інших видатних реалістів цієї епохи. З іншого боку саме в романтичній системі світосприйняття зародилося нове бачення проблеми «людина – суспільство» – аналітичний підхід до соціального аналізу взаємин між людиною та суспільством. Звісно, на етапі романтизму можна говорити лише про зародки такого аналізу, проте цей факт був важливим і говорить про наступність розвитку літературного процесу. Всередині одного явища з'являються риси чогось якісно нового, при цьому вже існуючий метод зображення життя продовжує існувати і розвиватися. Новий же погляд поступово набирає силу і згодом починає відігравати вагомійшу роль у житті мистецтва та суспільства в цілому, потроху витісняє свого попередника і стає провідним художнім методом. Нове явище не виникає на пустому місці, не матеріалізується з повітря, а виношується концепціями та ідеями, які, начебто, абсолютно різняться від його власних. Таке складне плетиво

літературних підходів, філософських поглядів та засобів їх відображення і робить літературний процес безперервним, таким, з якого неможливо вилучити жоден компонент без того, щоб не порушити цілісність усієї системи. І незважаючи на програму того чи іншого художнього методу (чи він наслідує попередню концепцію зображення світу, чи погоджується лише з декількома конкретними тезами, чи взагалі заперечує культурні надбання століть), усі вони, так чи інакше, пов'язані між собою, впливають один на одного, тісно переплетені із самим життям.

Виникнення критичного реалізму ХІХ століття, так само як і романтизму, було пов'язане із суспільними подіями – революційними рухами (Західна Європа) та кризою системи кріпосництва (Росія). До того ж усі минулі та визнані художні системи себе не виправдали (на думку реалістів). Лозунги просвітителів про те, що після революції 1789–1794 років обов'язково настане справедливе панування «свободи, рівності й братерства» та царства людського розуму, не здійснились. Романтичне бунтарство, яке йшло слідом за Просвітництвом, та занурення у внутрішній духовний світ людини теж не принесли бажаних, тобто позитивних, результатів, бо романтики спиралися на незвичайну особистість, яка відірвана від світу, яка існує над світом. Проте що може одна єдина особистість, нехай навіть виключних здібностей? Нічого, особливо якщо при цьому не брати до уваги закономірності розвитку світу, законів суспільних процесів та рухів. Історія доводить, що ці закони і установки впроваджують не політики, мислителі, духовні діячі чи сильні герої. Таким чином, потрібно було якнайглибше і якнайдосконаліше вивчити саме життя з метою виявлення об'єктивних закономірностей та принципів його розвитку. Ці явища та зроблені висновки викликали посилену цікавість майстрів художнього слова до дійсності, змусили їх перенести свою увагу від романтичних обривів та виключних героїв до звичайного життя та людей, які, як виявилось, були не менш цікаві. Порівняно із романтизмом реалізм розширив сферу дії літератури, нею стало зображення людини у всіх її проявах, у конкретній діяльності, у

побуті, роботі, суспільстві, а не лише у духовному житті. Героєм творів стала звичайнісінька, пересічна людина: чиновники, ремісники, службовці вийшли на перший план замість романтичних «героїчних» героїв. На зміну мрійникові та бунтареві прийшла конкретно-історична людина. А основним полем її зображення стає сучасність. Реалістичний герой діє наче випадково, проте така випадковість має свої причини і обумовленість умовами його середовища, суспільним станом. Його вчинки обумовлені соціально і психологічно. Автор використовує людські взаємини у всій їхній суперечливості і багатоманітності для того, щоб показати закономірності суспільства. Отже головною метою було зобразити суспільне життя і людину такими, як вони є, розкрити проблеми їх функціонування. Це не означає, що духовне життя перестало бути предметом літератури, але тепер воно відображалось у зв'язку із соціальними проблемами. Як зазначає Д. Наливайко, «оточуюча дійсність не тільки наповнює його (реалізму) змістовний рівень, але й активно впливає на рівень художній, на поетику та стиль творів; тут, так би мовити, художні структури в значній мірі визначаються структурами дійсності» [110, с. 83].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть так само змінюються історичні умови, суспільство виходить на інший виток свого розвитку, що може кардинально повернути напрямок руху усіх сфер, які так чи інакше залежать від соціальних процесів та суспільних відносин. Безумовно, це стосується і культури, яка одна з перших компонентів загальних сфер діяльності людини реагує на будь-які нововведення та зрушення в оточуючому середовищі. У такі неспокійні, нестійкі, нестабільні для мистецтва часи, коли стає зрозуміло, що сприймати і відображати світ і людину в ньому старим шляхом, традиційними методами вже неможливо, а нове ще не набуло чітких форм, щоб його можна було визначити і усвідомити, відбувається перерозподіл цінностей, на поверхні з'являється новий стиль, який диктує свої правила. Література завжди іде в ногу з часом і має відповідати на запити суспільства. Але слід пам'ятати про те, що дуже багато великих письменників ХІХ століття продовжували свою творчість і в наступному столітті,

тобто неможливо збудувати неперехідний мур навколо різних етапів розвитку художньої літератури. Наприкінці століття, коли певний відрізок часу є вже пройденим, людство завжди підводить підсумки, аналізує пройдений шлях, оцінює своє минуле, порівнює бажане із дійсним. Людина вдивляється в себе та світ, який вона створила, в соціальні, політичні, економічні, культурні, моральні та духовні надбання і досягнення певного відрізка часу. Саме тут впливають і пригадуються всі розчарування, поховані мрії і сподівання. Зазвичай людина не дуже задоволена таким поглядом на свою історію, і це є умовою подальшого руху і розвитку, створення кращих і сприятливіших умов життя та діяльності. Нового погляду потребує і «дзеркало життя» – художня література. Якщо вона не здатна змінити світ старими, існуючими вже як традиція методами, то для подолання невдоволення від результату такого аналізу потрібно створити щось якісно нове, те, що змогло б показати настрої сучасної, а не «традиційної» людини, стан сучасного, сьогоденного світу. Таким новим стилем культури порівняно із реалізмом ХІХ століття став модернізм.

Що ж нового привніс цей напрям порівняно із попередніми напрямками та течіями? Реалізм спирався на культурні традиції минулих століть, цінував надбання культури, а модернізм із самого початку відштовхнувся від них, заперечував їх. Будь-яка новаторська художня система виникає на основі взаємозв'язку та взаємодії факторів історичного розвитку, внутрішніх закономірностей літературного процесу, індивідуальних прагнень й обдарованості письменника. Ті художні системи, які заперечують метод своїх попередників, надбання минулого, висувають свої ідеї та формують власні концепції, але не заперечують художньої системи як такої, бо інакше не було б мови про втілення у творі будь-якої цілісної художньої концепції, ідей, які визначають характери героїв, а визначення героя звелось б до сукупності описів чи то окремих ескізів. Мистецтво модерну втілювало в собі нереалістичну, нетрадиційну ідею. Модернізм зовсім не ставив собі на меті бути звичним мистецтвом для всіх, а як раз навпаки. Це мистецтво свідомо і цілеспрямовано намагалося стати елітарним,

зрозумілим лише «обраним», тим, хто переродився настільки, що старі рамки класичного мистецтва стали затісними. Література модернізму – «рішучий протест і заперечення художніх принципів реалізму й натуралізму з їх зверненням до реальної дійсності, життєподібністю, деміфологізмом, аметафізичністю» [29, с. 394]. Хоча це зовсім не означає, що модернізм тотожний романтизмові та його втечі від дійсності. Модернізм створює нову дійсність, в якій предметний світ перестає цікавити оповідача, він бачиться як деформований і абсурдний. На перше місце виходить суб'єктивність, яка не має типових, загальнолюдських ознак; це відображення індивідуального стану окремої особистості. І така дійсність для модерністів є цілком реальною, хоча вони і створюють її своєю уявою. Отже, це був якісно новий напрям у художній літературі, який втілював ідею про абсолютну незалежність мистецтва від реального світу, про те, що воно повинно відображати «лише ідею чистої краси, яка слугує цілям вільної естетичної насолоди» [40, с. 235]. Таку ідею уособлює у собі і нова «суб'єктивна» людина: увага переноситься на внутрішній духовний світ героя, і усі зовнішні чинники – стосунки з іншими людьми, соціальний вплив – направлені саме на пізнання цього світу, а не «прози життя», яка була у центрі реалістичного мистецтва. Образ-персонаж, на відміну від реалістичного, не відрізняється соціально-історичною конкретністю, його думки та дії не є типовими, хоча таких персонажів стає настільки багато, що справді можна говорити про певну закономірність. Але в центрі – не складні суспільні відносини особистості, а прагнення автора наділити художній твір і героїв своїми суб'єктивними думками та видати цей твір саме за суб'єктивний. Модерністи розуміють реалізм як всього лише один із можливих засобів відображення світу, але справжньої реальності – ірраціональної, непізнаваної, нарешті, ірреальної – реалізм не досягає. Такий абсолютно новий підхід до сприйняття та відображення світу не міг не торкнутися питання про літературного героя, який мав відповідати умовам нової реальності.

У ХХ столітті спостерігається надзвичайно швидка і динамічна, активна зміна художніх напрямків. Суспільство взяло високий темп і постійно прискорювало свій біг (назвати цей рух просто «плином часу» вже не можна). І літературний процес так само зазнав прискорення. Література знаходиться у постійному пошуку ідеї, концепції, яка б могла вирішити проблеми буття людини в сучасному суспільстві. Відповідно, художня реальність в літературі ХХ століття стає більш багатоманітною та багатогранною, вона відображає різні суперечливі моделі відносин людини та оточуючого її середовища. Розвиваючись так швидко, літературний процес постійно набирає обертів і тому іноді від його єдиного потоку відмежовуються окремі стежинки, які набрали силу в єдиному руслі і тепер можуть йти своїм шляхом. Літературний розвиток у ХХ столітті більше не був монолітним, у ньому тепер співіснували, йшли паралельним шляхом різні художні сили: по-перше, модернізм і його наступник – постмодернізм; і, по-друге, реалізм. В кожному із цих напрямків розвитку в свою чергу було кілька шарів: модернізм охоплював футуризм, примітивізм, сюрреалізм, експресіонізм, екзистенціалізм тощо, в реалізмі виділяють критичний реалізм, психологічний реалізм, інтелектуальний реалізм, магічний реалізм тощо. Отже, ХХ століття характеризується складною структурою суспільства, суспільних відносин, а значить і літератури (як соціального інституту) та її «підрозділів», для яких важливою ознакою є співіснування (що однак зовсім не означає їх визнання одне одним та цілковиту відсутність боротьби між ними).

Література грала авангардну роль у розвитку суспільної свідомості другої половини ХХ століття. Її лідери ставали «володарями дум» і для діячів інших видів мистецтва і для всього суспільства. На сьогоднішній день у людей, які займаються мистецтвом, які не байдужі до духовного стану суспільства, складається враження, що зараз таких лідерів немає. Раніше до думок Л. Толстого, Ж.-П. Сартра, Р. Роллана прислухалося людство, тепер жоден письменник не може похвалитися такою силою впливу, яку б можна було назвати загальнолюдською.

Авторитети поступово зникають, людина вже більше не хоче постійно належати якомусь соціальному угрупованню, тому їх межі розмиваються, збільшується фрагментизація культури. Суспільство вже не йде сліпо (чи майже сліпо) за ідеями та героями як минушини, так і сучасності. А якщо так, то владу захопила псевдокультура. Мабуть, суспільство сучасності ще не повною мірою усвідомило, що з ним сталося, куди воно рухається, які саме повинні бути сучасні ідеали, гуманістичні завдання і чи потрібні вони сучасності. Сучасний світ став надзвичайно складним, суперечливим та парадоксальним, і ще більш багатоманітними стали його протиріччя. Без осмислення цього, без узагальнюючих ідей такого розвитку поява нових духовних сильних творчих особистостей, мабуть, не відбудеться.

Справді, зараз культура переживає певну духовну кризу, але не слід дивитись на це настільки песимістично. Краще шукати вихід із неї. До того ж той, хто уважно слідкує за розвитком видів мистецтва та різних сфер духовного життя, може переконатися, що зараз панує не лише одна поп-культура, але й великий шар сучасної високої культури, видатна художня творчість, надзвичайно талановита молодь, інтенсивний духовний розвиток. Відбуваються цікаві творчі пошуки в мистецтві, науці, суспільній діяльності; збільшуються успіхи й досягнення в різних галузях – все це говорить про те, що культура не вмирає, і що з'являться й нові лідери, які визначать своєю творчістю і діяльністю нову епоху духовного життя і новий рівень культури. І не варто недооцінювати сучасну художню літературу, ось так одразу відправляти її на пенсію. Багато виникло теорій щодо «смерті літератури». Але необхідно зрозуміти, що коли йдеться про «смерть літератури» мається на увазі передусім увага масової людини, яка направлена не на серйозні твори, а на «легку» літературу. Взагалі «смерть» – це вельми популярне слово ХХ століття. Мабуть, «смерть», «криза», «кінець», «занепад» звучать так само часто, як на початку ХІХ століття були на слуху «еволюція», «прогрес», «розвиток», «рух». Про який же занепад усі говорять? Мається на увазі штучна смерть, викликана рядом негативних обставин. Тому є надія на

«реанімацію» літератури і появу нових літературних геніїв. Проте дещо зникло назавжди – це всезагальний характер літературного процесу, його вплив на все суспільство, проникнення в усі сфери людського життя, певна роль месії, яку мала література. Є факти, яких не можна заперечити. Одним з них є також і певна втома від культури, яка іноді виступає проти себе самої, як утворення, що є відповідальним за усі світові негаразди – за війни і революції ХХ століття, за втрачені ілюзії та сподівання людей. Безумовно, деякі з цих особливостей літератури ХХ століття можна знайти в літературі й інших епох, але саме в ХХ столітті вони стали настільки помітними та значущими, стали специфікою цього періоду.

У другій половині ХХ століття люди почали прагнути новизни й досі її прагнуть. Велика ж література була літературою великих ідей, проте ідеї аж ніяк не можуть бути новиною, ідеї «пригадуються», як вважав Платон. Ідея – це не те, що змінюється щодня, а те, що пов'язує. Сьогоднішня література, серйозна велика література, зараз відчуває те саме, що й філософи. Філософія – той жанр, який не засвоюється засобами масової інформації, газетами та телебаченням, які зараз відіграють вирішальну роль у комунікації людей. І саме як засіб зв'язку, засіб комунікації людей, які проживають у сучасних масових суспільствах література помирає. І відбувається, за висловом Х. Ортеги-і-Гасета, «дегуманізація», який вважав, що дегуманізувати, тобто відмовитись від усіх цих сюжетів, від будь-якого натяку на правдоподібність та хоч якусь реальність (тобто те, що Г. Гессе зображує у «Грі в бісер») є єдиним засобом врятувати культуру в умовах масового суспільства. Отже, література не вмирає, вона просто займає інший простір, стає іншою через те, що змінилося суспільство, яке потребувало літератури як засобу комунікації. І оцінювати її, аналізувати треба також із нових позицій. Саме через нехтування цим аспектом виникло нерозуміння мистецтва модернізму, яке досліджували, спираючись на принципи та метод літератури реалізму. Чим лише не докоряли новому мистецтву: і занепадницьким характером, і відсутністю оптимізму, і пусткою та

холодом зарозумілих сюжетів, і нехтуванням принципами справжньої літератури, і зникненням героя. Певна доля правди в тому є, але, як ми знаємо, абсолютизація будь-якої концепції неодмінно приведе не до істини, а до викривлення, нерозуміння дійсної сутності явища, до однобокості. Справді, митець наче не повинен заперечувати надбання своїх попередників, адже його мета – це творіння. Зруйнувати та поховати культурний шар дуже легко, а результат це дає катастрофічний. Проте давайте відійдемо від критики модерністів за їх вчинки, які були досить одностайними у представників абсолютно різних течій, і замислимося про причину такого сплеску та про місце людини в цьому очищеному від традицій, оновленому світі. Новому мистецтву – нові погляди, нові підходи до його аналізу.

Поява постмодернізму змусила знову переглянути існуючі норми та цінності. Це була реакція на мистецтво модернізму, особливо першої половини ХХ століття, на розподіл творчості і життя на прогресивні та регресивні форми. Існує дуже багато різноманітних визначень цього явища, які концентрують увагу на його філософському наповненні, на художньо-літературних особливостях текстів, на характеристиках людини, на особливостях світобачення й світосприйняття, на стані суспільства і на місці у ньому людини. І всі ці визначення є вірними, отже, постмодернізм – поняття багатогранне, «це багатозначний і динамічно рухливий в залежності від історичного, соціального і національного контексту комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних й емоційно-естетичних уявлень» [28, с. 3]. Постмодернізм увібрав в себе відчуття та роздуми щодо катастрофічності історичного розвитку людства; він став реакцією на відчуття кінця історії. Виникають думки про кінець мистецтва, який пророкував ще Гегель, говорячи про закінчення періоду художньої свідомості і перехід до чистого філософствування. В певній мірі це пророцтво справдилося в епоху постмодернізму.

Нове мистецтво творить вільна людина, яка поринула в різноманітні прояви буття і розставляє їх за власним бажанням. Взагалі, принцип вільного волевиявлення, невтручання у творчий

процес із боку інших, відсутність насильства є одним з провідних у цьому напрямку. Постмодернізм, за визначенням Жана-Франсуа Ліотара, – це «положення культури після трансформацій, які впливали на правила наукових, художніх і літературних ігор, починаючи з кінця XIX століття» [90, с. 9]. Саме з кінця XIX століття в суспільстві спостерігалася певна криза, яка була пов'язана із становленням утопічних ідеалів модернізму, який мав стати новим кроком, новою епохою.

Модернізм, як естетичне явище, став противником, антагоністом традиції. Однак парадокс полягає в тому, що він сам заклав свої власні традиції, які згодом будуть частково перейняті постмодерністами, від яких будуть відштовхуватись як від «класики» так само, як колись сам модернізм відкидав надбання реалізму. Постмодерністи погоджуються, що мистецтво повинно говорити правду про життя, намагатися виправити його на краще. Але вони вважають, що модернізм не зміг досягнути своєї основної мети в літературі і повинен бути зроблений новий поворот, який виведе мистецтво на шлях до цієї мети. Отже, стало очевидно, що суспільство і література знаходяться на новому рівні розвитку мислення та світосприйняття. Таким рівнем став постмодернізм.

Намагаючись знайти героїчні особистості, потрібно згадати, що про героїчну епоху, яка є найсприятливішою для художньої творчості, докладно писав Гегель. Він виділяв наступні риси, які характеризують такий «стан світу»: всебічна єдність людини і світу, а також самостійність індивіда в його суспільній життєдіяльності.

Героїчний індивід «складає неподільну єдність з вихідним від нього і тому належним йому світом» [30, с. 197]. А головне, що між внутрішнім світом героя і його оточенням існують «співзвуччя», «прихована гармонія».

Свого часу Гегель стверджував, що час героїчної епохи безповоротно минув. На зміну їй прийшов прозаїчний стан світу, який є згубним для мистецтва, а особливо для художньої творчості. Люди цього часу більше не є вільними, «вони опутані з усіх боків узами залежності, пригнічені і з усіма своїми пристрастями й

інтересами знаходяться під нестерпним ігом зовнішньої для них необхідності. За їх спиною стоїть непереборна сила громадянського суспільства, з якою вони нічого не можуть зробити...» [30, с. 201]. Але ми бачимо, що ці категорії можна застосувати і до процесів, які відбуваються в ХХ столітті. Людина все більше втрачає волю, перестає бути собою, підпорядковується умовностям та законам суспільства, потрапляючи тим самим до нього в цілковиту залежність.

Суспільство все ще перебуває на великому переломному етапі свого розвитку, коли всі рушійні сили суспільства знаходяться в русі, відбувається знищення старих уявлень, становлення і закріплення нових поглядів та шляхів розвитку. Як зазначає сучасний дослідник проблем соціальної філософії В. Бех, в кінці ХХ століття соціальний організм, в якому перебуває сучасна людина, «раптово сам прийшов у дію і став трансформуватися у невідомому для нас напрямку» [21, с. 5]. Історичний розвиток суспільства потроху підводив людину до думки про такі зміни, передчуття кризи висіло над людиною вже давно, вона передбачала її можливість. І ці побоювання дуже яскраво відображені в літературі модерністського періоду. Але якою саме буде ця криза, як вона проявить себе, які результати може дати, напевно знати людина не могла. Відчуття невизначеності може бути досить небезпечним, якщо воно затягується. У такі періоди надзвичайна відповідальність лягає на плечі філософів, письменників, науковців, бо саме ними створюється напрямок розвитку духовності, моральності, інтелектуальної сфери суспільства. Переломний, перехідний період у суспільстві не може не позначитися на культурі, яка переживає ті ж самі кризові процеси. Література є одним з найкращих засобів їх відображення, а тому саме шляхом аналізу художніх творів цього періоду можна визначити, яким є герой такого суспільства, а отже, якою є людина; і, якщо у суспільстві протікають певні штучно створені процеси, чи переходить ця штучність у художню літературу, як вона впливає на персонажів, і чи існують якісь шляхи виходу за межі цієї штучності.

Розвиток вивчення зв'язків між літературою і суспільством іде пліч-о-пліч із розвитком самих суспільства та літератури. Світ, людство прагнуть єдності, а не протистояння держав, політичних систем, які мали місце і надзвичайно вплинули на культурну сферу, а особливо на її художньо-літературну частину. Новий етап розвитку літератури – постмодернізм – не нав'язує якоїсь конкретної чіткої та єдино вірної форми поведінки. Література зберігає багатоманітність різних форм і тенденцій, але також прагне глобалізації, тобто справді бути «світовою літературою».

Поєднання зусиль соціальної філософії та художньої літератури здатне допомогти у виявленні соціальних проблем суспільства, розкрити вплив соціальних, економічних, політичних факторів на існування особистості засобами аналізу духовного стану людини у конкретному суспільстві. Адже література завжди являє собою квінтесенцію «осмислення суспільного досвіду, спочатку в більш вузьких національних рамках, потім більш широко – у загальнолюдському масштабі» [54, с. 431]. Той факт, що література, прагнучи охопити світ, знаходиться у пошуках універсальних методів для цього, не констатує «літературну смерть», а говорить про трансформацію літератури, її перехід у нову якість. Вона знаходить матеріал у самій собі, коли створюється особливий тип зв'язку між літературними творами – текстами, пародійної гри, інтерпретацій інтерпретації, взаємопроникнення. Це не прості алюзії та цитати, якими багата література минулого, а постійний процес повторення, переписування всього сказаного і написаного за тисячоліття великого духовного творення. Людина набуває нової характеристики: вона стає не читачем чи наставником, вона перетворюється на автора (якщо світ є текст, як зазначають постмодерністи, тоді такий висновок є цілком логічним), який займається словесною грою, естетичною насолодою і одержує від цього задоволення.

Змінюються літературні смаки, приходять нові герої, з'являється нова людина. Чи є зв'язок між цими змінами? Який цей зв'язок? Який характер цієї залежності? Ці питання потребують

вирішення задля кращого розуміння проблеми людини та можливості її «вдосконалення». Адже письменники, пропонуючи певний образ, подають читачеві своє уявлення про людину, зображену під певним кутом зору, який змінюється залежно від конкретно-історичних умов, які зі свого боку викликають до життя погляди та ідеї, що і є стрижнем художнього методу. Саме з цього погляду ми констатуємо проблему комплексного «моделювання» людини літературними героями.

Різні художні напрямки в різні епохи пропонують своє вирішення проблеми «героя». Література створює своїх персонажів за різних історичних умов, надаючи їм або умовного характеру, або підкреслюючи їхні соціальні ролі. Проаналізувавши різні погляди щодо героя та його середовища, ми зосередимось на проблемі сучасної людини і того, хто є її героєм. Модерністські та постмодерністські трактування світу і місця у ньому людини не могли не вплинути на світобачення людини-письменника, яка і концентрує свої уявлення в єдиному образі літературного героя. Не варто обмежувати поле дослідження однією характеристикою, як-то позитивними чи негативними героями. Адже потрібно пам'ятати про те, що негативні образи бувають не менш привабливими, аніж позитивні, і виникають в результаті об'єктивних суспільно-історичних умов і таким чином не можуть бути обійдені увагою. Лише вивчення головних формуючих рис характеру літературного героя, взятих у соціальному контексті, дасть змогу змоделювати повний образ сучасної людини в її ставленні до самої себе та оточуючого середовища.

**ФІЛОСОФСЬКО-СЕМАНТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ
«ГЕРОЇЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ»
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

ХХ століття увірвалося в історію бурхливими суспільними процесами, культурними зрушеннями, світоглядними революціями. Цінність художньої літератури полягає в її здатності відобразити не лише окремо взяту людину, а й настрої та ідеї, які панують у соціумі. Тим самим література налаштовує людину на певне світобачення та сприйняття світу і себе, на нове місце людини у структурі суспільних відносин, на нову картину світу. Лише література надає можливість побачити складну сутність життя та особистості як синтетичних взаємодіючих утворень. Література ХХ століття була породжена періодом між 1880-ми роками та першими десятиріччями ХХ століття – так званий період кінця століття або «зламу століть». Саме тогочасні течії і напрямки і викликали до життя якісно новий спосіб відображення світу, а саме модернізм.

Нове мистецтво затверджувало свої закони, змінювало погляди на життя, нарешті, пропонувало нову людину. Саме в цьому і належить розібратися. Мабуть, немає в історії літературного розвитку більш незрозумілої, загадкової та суперечливої епохи, ніж модернізм. Це явище вивчалось науковцями всіх країн світу, але ще й досі немає єдиної точки зору, єдиного погляду, що говорило б про доведеність усіх теорій. Але концепції модернізму, з якою б погодилась більшість дослідників і яка б свідчила про осмисленість та завершеність цього явища, як це не парадоксально, не існує. Можна відзначити, що кожний дослідник, який вивчає цю проблему, висуває свою концепцію. Отже, скільки науковців – стільки й поглядів. Не існує навіть визначення, яке б задовольняло всіх і не викликало питань. Модерністське мистецтво привернуло увагу до людини, до її

індивідуальності та винятковості, а тому кожен має право розуміти сутність цього явища по-своєму, і саме це є цінним – індивідуальна думка. Звичайно, цю думку ще потрібно й відстояти. Різні погляди на трактування модернізму співіснували довгий час із повним його запереченням. Адже у дослідженнях та критичних оглядах радянського періоду ми повсякчас зустрічаємо твердження, що немає ніякого модернізму як виду мистецтва, а є лише спроби перекручування і спотворення реальності, які відображалися у творах, «в яких зникає світ реальності», які породжують порожнечу, що заповнюється «безтілесними символами» та «потворними арабесками зруйнованої думки» [87, с. 8]. Навмисне підкреслювалося, що породити такий «жах» могла «тільки «хвора епоха», тільки вимираючий клас, тільки галюцируюче мистецтво». Яких ярликів тільки не вішали на модернізм: мистецтво абсурду, безглуздя, антилюдяне, антисоціальне мистецтво, яке не знає, що таке справжня краса, що таке прогрес, що таке здатність на подвиг. А тому цей метод і це мистецтво були проголошені ворожими та загрозливими для нормальної людини, яка живе на благо свого «нормального» суспільства.

Справжнім мистецтвом визнавався реалізм, який віддзеркалював дійсність, зображував історично конкретну людину, яка за будь-яких обставин, за будь-яких протиріч із суспільством залишається цілісною та концентрує в собі типові риси конкретної епохи і передає ідеї та морально-етичні погляди митця. Саме від такого роду критеріїв відштовхувались радянські дослідники при оцінці модернізму. Новому мистецтву ставили за провину вже самий факт протиставлення, неприйняття «єдино правильного» способу зображення світу. До цього ще додавалося те, що «в міфах, які складають модерністи, у «світах», які вони створюють, нема місця людині. Її заміняє абстракція символу, позбавленого найменшої соціально-історичної і національної конкретності» [87, с. 32]. Ставлення до людини, яка знаходиться в центрі (хоча дуже важко говорити про якийсь центр у модерністському творі – тож краще говорити про значиме місце, яке колись було в центрі чи самим центром твору), до героя (в усіх

значеннях цього слова) потребує окремої уваги, бо дуже довгий час модернізм проголошувався мистецтвом без людини. Втраті героя, на думку дослідників, сприяли методи, якими користувалися письменники, а саме колаж, монтаж, які здійснювалися за допомогою внутрішніх монологів і призводили до втрати персонажем рис суспільно-історичної конкретності, утвердження фрагментарності світу, наслідком чого і стала модерністська людина, «яка є, по суті, випадковою сумою причинно не зв'язаних між собою «моментів існування», і яка через це «не може бути в центрі сюжету, не здатна вступати в конфлікти, не може стати характером» [87, с. 31].

Модерністський світ подавався як пасивний, антигероїчний та обезлюднений. Порівнюючи реалізм із модернізмом, науковці підкреслювали, що цінність творів реалізму в тому, що там людина є невіддільною від високих поривань, від завзятої боротьби за чисті ідеали, тоді як для модернізму людина – це осередок усіх нещасть світу і хаосу, це беспорядне існування без усякої надії. Радянська критична думка суворо оберігала принципи соціалістичного реалізму від спроб новітніх декадентських теорій проникнути в літературне життя країни. Реалізм проголошувався єдиним провідним, найбільш плідним творчим методом літератури та мистецтва, який увібрав у себе багато досягнень художньої творчості, що передували йому. Звичайно, серед літературознавців точились дискусії щодо «виправдання» модернізму. Виникали думки, що модернізм може збагатити реалістичне мистецтво, проте ці ідеї одразу визнавалися хибними через нерозуміння істинної життєвої сили реалістичного мистецтва. Дійсно, такий підхід є хибним, але зовсім з іншої причини. Модернізм був якісно новим методом, отже оцінювати його потрібно було також з абсолютно нових позицій, а аж ніяк із реалістичних. Це не був додаток до реалізму. Як справедливо зауважує М. Моклиця, неможливо зрозуміти будь-якого художника без визначення того, «у якій саме системі художніх координат він існує» [105, с. 3]. Ми по-різному оцінюємо мистецтво класицизму й романтизму, потребуємо нових критеріїв, коли йдеться про реалізм. Тоді виникає цілком логічне

питання: чому ж при аналізі модернізму ми повинні користуватися шкалою оцінок реалістичного методу? Це новий виток у розвитку мистецтва, і сприйняти його належним чином без урахування саме його новизни неможливо. Будь-який художній метод мав одержати підтримку і згоду пануючого суспільно-політичного устрою. І «правда життя» (як її розумів цей устрій) відображалася в типових образах реалізму. «Прогресивні сили сучасності глибоко зацікавлені у життєвій правді, тому що лише на її основі можна перетворити світ» [168, с. 3], – так пояснюють дослідники літературного процесу повну підтримку та суцільне визнання суспільством (і владою) реалістичного мистецтва. Таким чином ідеологів модернізму звинувачували у відокремленні мистецтва від потреб суспільства та людини, а отже і від реального розвитку історії, у спробі зробити мистецтво лише вираженням окремої особистості, взятої без урахування її зв'язків із дійсністю, із постійним розвитком суспільства. У цьому, на думку вітчизняних дослідників, і полягає реакційність так званого «нового» мистецтва, звідки випливає його небезпека для людини. Головною провиною модернізму називали саме відмову, заперечення реалізму в художній творчості, що включало в себе невизнання пізнавальної та ідейно формуючої функцій мистецтва, а також зневажливе ставлення до класичних традицій. Тут важко заперечити, адже модернізм об'єднує велику кількість течій саме цією ознакою – запереченням минулого мистецтва. Але якщо подивитись на всю історію розвитку літературного процесу, то ми побачимо протистояння такого роду кожного разу, як виникало нове віяння в мистецтві. Такі відмови від прийнятих канонів набували різного вигляду, були більш або менш загостреними, однак без них не обходилося визнання нового напрямку. Саме в боротьбі народжується і затверджується прогресивна ідея, саме в суперечках новий рух набуває сили та розвитку.

Модерністські письменники справді часто використовують різні містифікації. Це, а також те, що трагедія і самотність людини в сучасному світі зображуються не як наслідок певних причин, пов'язаних із конкретними особливостями суспільства та існування

у ньому людини, а як вічна притаманна людині ознака, вважалось небезпечним, хворобливим і регресивним. Однак навішуючи ярлики на модернізм, критики не намагались визначити, звідки ж узявся такий «безкрайї песимізм» та містика. В усіх роботах того часу ми зустрічаємо безліч негативних характеристик, які «нездатні надихнути людину на активні дії, на боротьбу зі злом» [43, с. 7], але не знаходимо передумов для появи таких якостей в людині, а отже і в суспільстві. За радянських часів майже всі науковці підкреслювали, що це кризове, занепадницьке явище. І якщо хтось дозволяв собі сумніватись в цьому, його піддавали жорсткій критиці. «От я пишу вже півстоліття і все чую: «Не те знімаєте, товаришу! Оберніться ліворуч, там гідна модель із добротною, твердо завченою посмішкою» [Цит. за: 116, с. 22], – говорить Ілля Еренбург. І дійсно, таке ставлення знаходило відбиття у статтях літературних критиків як негативне. Бо такі «моделі» вважались позитивними героями, отже якщо митець вважає їх штучними, то він виступає не просто проти конкретного героя, а проти того набору якостей, якими він наділений, проти тих цінностей, які цей герой уособлює, а це означає, що автор вже виступає проти всієї системи. Саме небажання відтворювати «потрібні» позитивні реалістичні образи (хоча чи може бути справжній реалістичний образ цілком позитивним?) і робило нове мистецтво винятковим, несхожим на все інше, опозиційним, а тому – за логікою пануючого суспільно-політичного устрою – реакційним, ворожим, занепадницьким.

Звичайно, факт, що модернізм увібрав у себе декадентські настрої та концепції, є беззаперечним. Але ж хоча поняття декадансу і містить в собі певну оцінку, все ж це зовсім не синонім слова «невірний» чи «поганий». Безумовно, занепадницькі мотиви були панівними у мистецтві того періоду (кінець XIX – початок XX століття), так само як і наявність безнадії, неприйняття життя, культ краси як найвищої цінності, але це була звичайна реакція на занепад у розвиткові суспільства, на втрату людиною впевненості, що притаманне так званій «кризі століть».

XX століття виступило як руйнівник усіх відомих правил та традицій. Стереотипи мислення та оцінювання людиною себе та оточуючого світу більше не спрацьовували, тому потрібно було винайти нові принципи існування особистості та суспільства, нове ставлення до культурної спадщини та її місце у новій системі координат. Такий підхід долав прямолінійність та однобокність прийнятих канонів, забезпечуючи відкритий погляд на світ в усіх можливих інтерпретаціях. У модернізмі ми спостерігаємо занепад не окремих явищ, а загальну кризу мистецтва як такого. Виникають ідеї смерті та хвороб, відмирання художньої діяльності, придушення її технікою, обезлюднення самої людини. Як зауважує шведський письменник Гаррі Мартінсон, «модернізм природним шляхом (а не як результат програми) виникає з умов життя, він є серією суб'єктивних закоханостей та поворотів ненависті. Динамічно ірраціональний, він вперто охоплює весь світ» [100, с. 12]. Письменник підкреслює, що цей напрям призваний бути асоціальним, цілковито «бунтівним», а тому «не може вбудуватися ні в якусь бюрократичну мрію про щастя, ні в організовану реакцією чорну магію» [100, с. 12]. Модернізм проголошував себе елітарним мистецтвом. І це також говорить про певний занепадницький характер цього напрямку. Х. Ортега-і-Гасет у «Дегуманізації мистецтва» підкреслює, «якщо нове мистецтво зрозуміле не всім, це означає, що засоби його не є загальнолюдськими». Елітарність і винятковість завжди викликає неприйняття, тому що призначаються для «особливо обдарованої меншості». Наслідком є «роздратованість в масі» [117, с. 221–222].

Ірраціоналізм – це не лише основа модернізму, а й одна з провідних ознак, які характеризують XX століття. Мистецтво модернізму не можна назвати простим чи штучним. Воно має новий зміст, який потребує нової форми вираження, а звідси – і нового розуміння. Модернізм часто звинувачували у відсутності змісту, логіки розповіді та героя. Головною помилкою було оцінювання та сприйняття цієї літератури з позицій реалістичної поетики, бо саме такий підхід і породжує хибне уявлення про цю епоху. Література модернізму – це філософія літератури в чистому

вигляді, її свідомість. Їй не притаманне, на відміну від змісту реалістичної літератури, зображення соціальних реалій, моральнісного стану суспільства та епохи. Вона не вчить читача, яким він має бути, а чого повинен уникати; вона не досліджує минуле, не аналізує сучасне і не намагається передбачити майбутнє. Проте це не означає, що література модернізму висвітлює щось несуттєве, не варте уваги. Просто зміст цієї літератури знаходиться в іншій площині. І не слід вважати суперечку між реалізмом та модернізмом вадою другого напрямку, бо не можна ставити один єдиний напрям у мистецтві за еталон, робити його кращим (взагалі, коли мова йде про методи, напрями, течії, школи, неможливо казати, що одні з них кращі, а інші гірші). Незвична форма вираження модерністських ідей викликана неможливістю старої звичної форми вмістити їх у собі. Зрозуміти це означає зрозуміти проблематику нового мистецтва.

Індивідуалізм, навіть егоцентризм, є однією з ознак мистецтва модернізму та й взагалі мистецтва ХХ століття. Письменник, перш за все, зацікавлений у своїх власних почуттях та переживаннях, а вже потім звертає увагу на оточуючий світ. Найголовнішим для модерністів стає індивідуальність, внутрішній світ особистості. «Єдине, що митець може знати достеменно – це його внутрішній світ, єдина сфера, де надто обмежені можливості науковців і куди вільний вхід мистецтву – внутрішній світ людини» [105, с. 5]. Саме на потаємних думках людини, на її пориваннях, на її нахилах і зосереджені митці ХХ століття. Модерністи привернули увагу людства до істинних мотивів вчинків, які заховані у підсвідомості. Мистецтво цього періоду – це клінічний аналіз людини, її внутрішньої духовної організації. Художній твір твориться для людини, але цікавить він її тому, що це твір про людину. Персонаж будь-якого твору в усіх своїх якостях завжди направлений на читача, на його духовний світ. Уявлення про людину знайшли своє відбиття у творах мистецтва і філософії. Мистецтво є важливим саме тому, бо тут «моделюється комплекс уявлень про людину», «комплекс у різних наборах та сполученнях, з різною широтою осягаючий уявлення етико-філософські, соціальні і політичні,

культурно-історичні, біологічні, психологічні, лінгвістичні» [36, с. 5]. Філософська та літературна концепція людини говорить про завершення осмислення певного пласту уявлень. Такий комплекс може дати відповіді на багато запитань стосовно людини. Ось чому дуже важливо знати, яка людина вступила до ХХ століття, як вона розвивалася, якою увійшла у століття ХХІ, і що на неї чекає далі.

Як свідчать антропологічні дані, людина сучасного вигляду майже подібна людині кроманьйонського періоду. Отже, коли ми говоримо про зміни в людині, ми маємо на увазі зміни людини духовної, людини соціальної та культурної. Є людина антична й людина середньовічна, людина бароко й людина романтизму. Людина змінюється від епохи до епохи внутрішньо, і ці зміни визначають її поведінку, хід її думок та дух суспільства. Чи суттєвими є ці зміни? Тут пригадуються слова булгаковського Воланда: «... люди як люди... звичайні люди... загалом, нагадують колишніх...» [27, с. 495]. Але зберігаючи основні людські якості, з кожною епохою людина переживає оновлення, яке супроводжується внутрішніми духовними революціями. Весь спектр цих змін відображається у літературному образі. І література модернізму пропонувала людині нові еталони думок, почуттів та вчинків. Вивчати літературного героя необхідно для усвідомлення того, як людина (письменник) бачить себе та інших людей у світі, яке її ставлення до соціуму, і чому в неї саме така позиція. Щодо літератури модернізму, тут знову панує плюралізм думок, адже герої модерністських творів – більш ніж просто неоднозначні. Вони непередбачувані, стихійні, дивакуваті. В багатьох дослідників проблема героя у модернізмі викликала бажання поставити нарешті крапку, але в усьому, що стосується модерністського мистецтва, неможливо дійти абсолютної згоди. Повсякчас підіймається питання: «А чи взагалі існує герой у цій літературі?». З цього приводу є різні точки зору. Але безумовним залишається те, що завжди предметом літератури є людина, і будь-який твір відображає авторське бачення людини, погляди письменника на людину та суспільство. Квінтесенцією цього бачення стає вибір письменником героя твору. Кожний історичний період приносить

своїх героїв, деякі з яких мають яскраве, але коротке життя, деякі без зусиль переходять з епохи до епохи. ХХ століття породило образ людини надзвичайного розуму, яка також здатна на почуття великої сили. Письменників-модерністів звинувачують у спробі обійтись без героя або у тому, що своїх героїв вони роблять безбарвними та безликими, яких можна без особливої шкоди для тканини оповіді міняти місцями, які переходять один в одного. Де в чому критика ця небезпідставна, та заявляти, що героя в літературі модернізму нема, було б перебільшенням. Іншою думкою про наявність чи відсутність героя є перенесення його в іншу площину – герой, на думку вчених, в модерністській літературі перетворюється на антигероя, який настроєний на негатив і є небезпечним для читачів. І цей герой множитья і знаходиться своє відображення у творах маститих представників модернізму, як-то: М. Пруст, Дж. Джойс, С. Бекет, Ф. Кафка тощо. За століття накопиченого досвіду людина втомилася від тягара знань, від інформації, яка стала поступати у більшій кількості і часто була досить невтішною. Аналізуючи все це, людина, якій раніше було під силу все, сила, гідність, розум якої не викликали сумнівів, у ХХ столітті втратила все це, а втративши, загубила сама себе і залишилася справді самотньою. Таким і постає герой модерністської літератури: головною його ознакою є розгубленість. Це наче безкрайне перехрестя, де не видно жодної дороги. Головний герой більше не є неупередженою молодою людиною, яка постійно знаходиться у пошуку, яка наслідує культурні традиції, як це було у ХІХ столітті. Виникла «нова формація особистості» [47, с. 360]. Почуття та думки знайшли новий шлях вираження та набули нового змісту, ними стали керувати інші ідеології та цінності. Ці цінності постійно випробовуються разом з усіма людськими якостями, людяністю тощо.

Дослідники виділяють в окрему групу так званих «героїв для мас». Це супергерої, розраховані на масового читача. Вони мають односторонні характери, подібні до міфів. Такі герої здебільшого мають необмежену волю, енергію і застосовують будь-які засоби (в основному фізичну силу, а не розум) задля досягнення своїх цілей.

Фізичне відіграє більшу роль у порівнянні із інтелектуальним. Таким героям невідома рефлексія, ними керує інстинкт. Супергерой «не має альтернативного героя, який має інші привабливі риси» [163, с. 169]. Цим він стає майже поза критикою. Усе це так, але до справжньої літератури такі герої відношення не мають, хоча в сучасному світі ставка робиться саме на середнього масового читача, бо це є джерелом прибутку. Таким чином пропагуються зовсім не найкращі якості людини, і в цьому є прихована небезпека подібної літератури і таких псевдогероїв, які на відміну від волелюбних і харизматичних героїв минулих століть перенесли свої інтереси із духовної сфери у сферу фізичну. Масова культура існувала завжди, але в ХХ столітті набула розквіту та сили і продовжує завойовувати територію літератури.

Говорячи про відсутність героя у літературі модернізму, про антигероїв, часто змішують ці групи із групою «героїв для мас». Але не слід забувати про те, що модернізм ніколи не був масовим мистецтвом. Модерністи самі проголошували своє мистецтво елітарним, винятковим, лише для обраних. Отже, і герої тут зовсім інші, немасові. Безумовно у модерністському героєві є дещо від героя романтизму. Він так само винятковий і особливий, і часто автор ставить його у пограничні ситуації, показує дійсність через іноді хворобливе сприйняття героя, його неадекватну психіку. Це відкриває необмежені можливості для письменника відтворити усі прояви реальності. Незвичний, дивний герой підходить на цю роль якнайкраще. Аномальне було більш характерне для декадентської стадії розвитку модернізму з її фрагментарністю, частковістю, а вже безпосередньо модерністи тяжіють до універсальності.

Модернізм – це література не без героя, а з особливим героєм, який потребує пильної уваги та дослідження. Це надасть ключа до глибшого розуміння сучасної людини та її суспільної ролі, її місця у сучасному світі. Людина модернізму має специфічний набір рис, які, по-перше, визначають її саму як нову людину нової епохи, а по-друге, є змістом самої епохи. Серед цих рис потрібно виділити здатність і потребу в рефлексії, винятковість (яка іноді переходить у дивакуватість), песимізм, самотність тощо. Головною ж ознакою

героя модернізму є відчуження. Це одна з основних характеристик цієї людини. Вона є одночасно і причиною і наслідком перерахованих вище якостей. Що ж це за феномен? Представники різних шкіл модернізму розуміли це поняття дещо по-своєму, але саме воно об'єднує школи, течії в єдиний напрямок. Відчуження, насамперед, є явищем психологічним. Процес відчуження відбувається всередині людини, це внутрішнє неприйняття чогось, конфлікт із чимось, що «знаходиться наче поза людиною, але пов'язане з нею нерозривними путами, це перепона, яка споруджується людиною і яка насправді не захищає її, а, навпаки, збіднює» [151, с. 153]. Коли відчужується окрема особистість, це означає, що людина вступає в непримиримий конфлікт з усіма оточуючими, але головне – вона відмовляється від самої себе, від того, що є звичним і необхідним для людського існування, але що пригнічує людину і робить її залежною, позбавляє її волі.

У творчості письменників-реалістів процес відчуження стосується в основному суспільства. Для них це людський страх, страждання, розкол особистості, які показані через соціальне. Суспільні сили руйнівним чином впливають на особистість, породжуючи внутрішні особистісні конфлікти, що в свою чергу є причиною, поштовхом до відчуження у суспільстві. В літературі модернізму разом із зображенням цих процесів ми знаходимо людину, яка відчужується сама від себе. Часто це вираження власного відчуження автора, який використовує цей метод для вимірювання себе, інших, усього світу. Наприклад, таким прийомом активно користувався Ф. Кафка. Це нерідко призводить до гіперболізованого суб'єктивізму, коли письменник занадто захоплюється своїм баченням світу і перестає ясно бачити інших людей. Відчуження не є витвором ХХ століття. Ми можемо помітити його сліди вже в творчості романтиків (ще одна спільна риса цих двох епох). Його дія і там була руйнівною: розкол суспільства, життя, мистецтва. Митці, які були налаштовані виключно негативно по відношенню до реальності, вважали, що для мистецтва буде краще, якщо вилучити з нього дійсність. На їх думку, тільки мистецтво, позбавлене життя, мало право називатися

справжнім мистецтвом. Це, звичайно, говорить про негарзди у відносинах між реальністю та художньою творчістю, тому що позбавлене зв'язку із дійсністю мистецтво перестає бути мистецтвом (так само коли воно повністю ототожнюється із цією дійсністю).

Схожі процеси відбувалися і з мистецтвом модернізму. Умонастрої, типові для широких мас художньої інтелігенції «кінця століття», а саме розчарування у будь-яких моральних програмах, втрата віри у гуманістичні цінності, сприяли розвиткові відчуження. Втрата ідеалів веде до втрати зв'язків зі світом. Мистецтво, яке не має ідеалів, стає асоціальним. Тому модерністи створюють нову реальність. Їх часто звинувачують у підміні справжньої реальності цією моделлю, вигаданою дійсністю. Але чи не було це спробою втекти від відчуження, створивши новий світ і перетворивши людину? Відчуження викликає відчуття безпорадності і залежності. Лише усвідомивши світ як нонсенс, як абсурд і себе як частку цього світу, людина може вижити. Саме таким уявляють собі світ екзистенціалісти. Для них він апріорі ворожий і абсурдний. І єдиним шляхом для людини, на їх думку, залишається тотальне заперечення і протест. Отже відчуження виступає у двох проявах: як розкол особистості, руйнація її зв'язків із природою, речами та самою собою, а також як спосіб виживання в сучасному суспільстві. Самотність, до якої призводить відчуження, стає для особистості і карою, і порятунком одночасно. Людина в цьому світі зазнає насилля з боку суспільства. Звільнення від цього є метою зусиль кожної особистості. Однак такий вихід нічого не змінює, і страх, самотність людини завжди залишаються з нею протягом усього її життя.

Людина в творах модерністських авторів показана в крайній мірі відчуження. Вона не бачить сенсу в творінні, в активній діяльності, бо вона вважає, що світ навколо є абсолютно ірраціональним, а тому позитивний розвиток суспільства неможливий. І герой модерністського твору ніколи не виступає як представник певного суспільства. Відчуття самотності автора і його героя не є результатом філософствувань «про життя», але воно

породжене самим життям і бездуховністю суспільства. Якщо стати частиною цього суспільства, потрібно прийняти його закони, змиритися з ними. Це б означало поразку для такого героя, а тому він бореться, захищає свій внутрішній світ від вторгнень суспільства. Цей процес є надзвичайно складним, бо втекти від суспільства означає втекти від самого себе, адже соціальне є невід'ємною частиною людини. Але при всій важливості соціальних факторів увага концентрується здебільшого на філософсько-етичних і емоційно психологічних проблемах. Внутрішній світ людини досліджується у всіх його можливих проявах і станах. Людина протистоїть суспільству, відстоює свою внутрішню свободу і право на своє «Я», на свою особистість. Хоча свідомість людини обумовлена соціально, її формують і зв'язки людини з іншими людьми, з родиною, з суспільством, нацією, взагалі з усім світом, із минулими досягненнями людства. Ж.-П. Сартр казав, що в індивіді відображається суспільство, епоха, ситуація, і в цьому полягає відповідальність людини не тільки за себе, свої почуття, думки, вчинки, а й за всіх людей, за всю суспільну єдність, за весь світ. Коли людина робить вибір, вона обирає для всього людства.

Із приходом модернізму рух історії прискорився і посилюється її тиск на людину. Зміни надходять настільки швидко, що людина не встигає їх належним чином сприймати. ХХ століття – століття потрясінь, яке відкриває перед людиною численні безодні. Істотною зміною стала пуста на небесах, проголошена Ф. Ніцше. Таким чином романтичному розколу на два світи прийшов кінець, як і вірі в безсмертя душі, якесь інше краще майбутнє життя. Людина тепер цілком смертна, і їй належить із цим змиритися. Лише мистецтво здатне врятувати людину у світі розчарування, зневіреності та безнадії. «Пошук нової опори, нового кредо завжди починається із пошуку людиною себе. Втративши Бога, людина залишилася одна на землі – єдина реальність, від якої вона може відштовхнутися» [6, с. 233]. Отже ми маємо пристосуватися до нових умов існування. Чи є місце в цих умовах для героя? Він досить привабливий своїм ліризмом, витонченістю, складною

натурою. Але героїчного (у звичному сенсі розуміння цього слова) в ньому небагато, бо він невпевнений, недосконалий, його не порівняти з античними героями. Тим самим Ніцше було запропоновано ідеального героя, але ідеальний герой потребував ідеального світу. Для Ніцше лише надлюдина може піднятися над натовпом і самоствердитися, керуючи цим натовпом. Герой же модерністської літератури далекий від ідеалів, але він має в собі героїчне, бо він живе, бореться, творить у шаленому світі абсурду, яким є реальність. Всі ці зміни, наукові, філософські, психологічні відкриття змінюють людське бачення себе і світу, буття тепер позбавлене мети, душа – безсмертя. Теорія відносності затвердила безкінечність, неосяжність світу та відсутність незаперечних істин. Людина тепер може судити лише про своє сприйняття дійсності і аж ніяк не про саму дійсність.

Феномен «втраченого покоління» як втілення девальвації образу героя: ціннісні приклади, семантичні аналогії, стилістичні акценти

Історичні зміни також сприяли зміні героя. Це стосується як модернізму, так і реалізму. Криза суспільної свідомості у ХХ столітті пов'язана з кризою цивілізації Новітнього часу. Усі культурні явища набули глобального інтегративного характеру. Література в ХХ столітті дуже сильно політизована. Перша половина ХХ століття характеризується різкими соціальними здвигами, ідеологічним протистоянням, радикальним оновленням мистецтва. Процес відчуження проходив не лише в рамках мистецтва модернізму, що говорить про закономірність цього явища і про новий виток у його розвитку за нових умов. Воно притаманне людині реалізму не в меншій мірі, ніж людині модернізму. Реалізм ХХ століття прийняв естафету від реалізму ХІХ століття і також набув нових рис, розвиваючись у деякому протистоянні і деякій взаємодії із модернізмом. Риси відчуження

ми знаходимо в значній кількості реалістичних творів, отже тенденції до відчуження людей одне від одного дуже сильні. Для людини першої половини ХХ століття, за назвою роману Р. Олдінгтона, «усі люди – вороги». Надзвичайно яскраво це проявилось у творах письменників так званого «втраченого покоління» (Е. М. Ремарк, Р. Олдінгтон, Е. Хемінгуей тощо). Що таке втрачене покоління? Це молоді люди, які пережили світову війну 1914–1918 років, але які так і не змогли оговтатись після неї і знайти своє місце в післявоєнному світі. Вони були тяжко травмовані війною навіть не фізично (хоча і це мало місце), а духовно. Вони всі були жертвами війни, всі потерпіли поразку незалежно від того, на чиєму боці вони воювали.

Е. Хемінгуей виступив як найяскравіший представник цього покоління зі своїм романом «Фієста» (1926), а вже потім з'явилися книги Е. М. Ремарка та Р. Олдінгтона, які теж розповідали про «втрачених». Це були люди із глибоко травмованою психікою, надломлені і спустошені. Їх переслідували нічні страхіття, в них не залишилось жодних ідеалів, на оточуючих вони дивилися із неприхованою ворожістю і навіть злістю, нічого доброго попереду вони не бачили і не чекали.

Роман «Фієста» (також відомий як «І сонце сходить») – це не воєнний, а післявоєнний роман. Люди вижили і мають право жити і насолоджуватись життям, волею, радіти кожному дню. Вони можуть повернутися до улюблених занять, до роботи. Але ці молоді ще люди, повернувшись з війни, не знайшли спокою. Світ навколо не змінився, але їм не було в ньому місця, бо змінилися вони самі. Займаючись звичними справами, вони не можуть позбутися відчуття самотності і якоїсь неповноцінності. Для цих людей змінилося все: життя, кохання, стиль думок, мовлення, читання, писання. За всім стояла війна, котра кидала на все довгу тінь: на віру та манери, на любов та людські стосунки, на мужність та витримку. Герої повернулись з війни і не впізнали світ, з якого на цю війну йшли. Точніше він був надто знайомим, а вони чекали побачити його оновленим. Бо за що ж вони боролися? Герої прийшли по «старих» себе і не знайшли. Звідси й починається їх

втеча від того суспільства, яке їх використало і викинуло, як непотріб.

Бари та кав'ярні післявоєнного Парижу формують своєрідний світ, де ще можливе яскраве галасливе стильне життя. Проте звідусіль в цьому світі віє холодом та спустошеністю. І самі герої в глибині душі, усвідомлюють, що, насправді, це все штучне, і життя більше схоже на існування. Однак це зовсім не означає, що і самі герої штучні. Навпаки, саме вони і є живими людьми. Війна скалічила їх фізично (Джейк Барнс), емоційно (Брет Ешлі), але так і не змогла вичавити з них людяність. Вони дуже обережно ставляться до своєї чуттєвості, до свого внутрішнього світу, адже це те єдине, що в них лишилося. На героях роману наче лежить прокляття війни, яку сам Хемінгуей часто називав «найбільш колосальною, вбивчою, погано організованою бойнею, яка тільки була на землі» [39, с. 212]. І всі, хто пройшли через неї, відчувають те саме. Світ анітрохи не змінився. Люди зрозуміли, що всі гарні гасла, які закликали їх вмирати за батьківщину, за демократію, виявилися брехнею, що їх обдурили. Усвідомивши це, люди розгубилися, втратили віру в будь-що, втратили старі ілюзії і не знайшли нових, і, спустошені, почали марнувати своє життя, розмінювати його на постійне пияцтво та пошук гострих відчуттів.

Письменники ХХ століття часто намагаються використати автобіографічний і будь-який інший життєвий досвід не для особливих документальних жанрів, не як джерело та прототип художніх образів, але як безпосередній матеріал самої художньої структури. Тобто межі реального і вигаданого стираються. За Аристотелем, історик та поет різняться тим, що один розповідає про те, що було, а інший – про те, що могло б бути. У ХХ столітті ця межа майже розпливається. Е. Хемінгуей досить часто наділяв того чи іншого героя своїми думками та почуттями, звичками та пристрастями, рисами характеру та біографії. Головний персонаж та оповідач, від особи якого ведеться вся оповідь «Фіести», – американський журналіст Джейкоб Барнс – також в деякій мірі відбиток духовного образу автора. Саме фігура Джейка Барнса об'єднує компанію молодих людей, які зібралися в Парижі. Без

нього розсипалася б ця група постійних відвідувачів ресторанчиків і кафе. Усі персонажі, з якими зустрічається читач, – і Білл Гортон, і Майкл Кемпбел, і сама Брет Ешлі – відчувають себе дійсно загубленими людьми без інтересів до будь-якої діяльності, людьми, які живуть у постійному сп'янінні, в дурмані. У них моральнісний шок, який триває роками. Вони живуть, рухаючись нібито по замкненому колу. Навіть сама подорож до країни басків, до Памплони, яку організовує ця компанія, в принципі, не має внутрішнього сенсу і врешті-решт безцільна, хоча її значення є особливим для деяких героїв. Стає зрозумілим те, що ці люди просто не знають, куди себе подіти. Вони чи шукають себе, чи навпаки втікають від себе, мандруючи дорогами Франції та Іспанії. Та роман Хемінгуея зовсім не є апологією цих морально травмованих, спустошених людей. Письменник написав про них правду, показав їх такими, якими вони є, і це ніяк не можна назвати апологією.

Хемінгуей взяв цих героїв із життя, і вони мають як позитивні, так і негативні риси характеру. Так, вони пиячать, байдикують, але головне, що єднає їх, окрім болю та смутку, – це доброта та природність. І Брет Ешлі, яка махнула на себе рукою і втратила сенс життя, і її наречений Майкл Кемпбел, і журналіст Джейк Барнс – усі вони добрі люди, вірні товариші без тіні зарозумілості й пихатості (чого не скажеш про Роберта Кона). Доброта та природність є тим, що тримає цих людей разом, не дає їм впасти до безодні. Вони пройшли крізь пекло війни, ненависті, брехні та злості. Їх душі вигоріли, і все, що хоч трохи віддає несправжнім, штучним, занадто складним, неприйнятне для цих людей, бо викликає біль. І стиль їхньої поведінки та висловлювань підпорядкований меті уникати «застосування» почуттів, душевності, будь-яких справжніх емоцій. Джейк Барнс виступає як переконаний «антиромантик». Він намагається контролювати свої емоції якомога жорсткіше. Навіть його мовлення відображає його внутрішній стан – він говорить навмисне недбало, зневажливо, всім своїм видом показуючи, що він смертельно втомився від розмов, від пустих балачок, від будь-яких дій, від життя. Складається

враження, що він застосовує неймовірні зусилля, щоб вимовити бодай одне слово. Це відчувається у розмовах із Біллом: Джейк проявляє зацікавленість у тому, що йому може розповісти Білл, але без жвавості та якимось пасивно [159, с. 591]. Коли навколо нього розпочинаються довгі пусті розмови, Джейку стає необхідно закритися від цього, адже це ще більше руйнує його вже поламану душу. Молодий чоловік здається схожим на літню людину, настільки сильно він втомлений від життя. Навіть свою журналістську діяльність (взагалі це єдиний герой у романі, який зображується на робочому місці, який працює) він розглядає не як таку, що приносить радість чи задоволення – цих, надто сильних, емоцій він намагається уникати, – а як просто дії, які швидкоплинні, як і саме буття. Однак це не тому, що він поганий журналіст (навпаки, він пише власні статті), а просто працює він здебільшого механічно, ніж із цікавістю.

Головним у житті цих молодих людей є приховування власних думок та почуттів від самих себе. Вони висміюють справжні емоції, прагнучи швидкого задоволення, яке не потребує особливих зусиль. Їх світ сповнений сміху, але сміх цей гіркий. В цьому світі «дефекти або каліцтва є приводом для веселощів, між іншим як у них немає нічого смішного для потерпілого» [159, с. 517]. Але сміх є їх єдиним порятунком від смутку і депресивного стану. Доки Джейк Барнс вважає своє каліцтво, свої почуття до Брет Ешлі, своє ставлення до оточення кумедним, він у безпеці від реальності.

Джейк механічно працює, механічно живе, наче за інерцією, тільки і чекаючи кінцевої зупинки. Якби було тільки це, то можна було б поставити на цьому героєві хрест. Але Джейк Барнс долає відчуження. Підтримкою в цьому світі для нього є його віра та воля. Надія на землю, яка «перебуває вічно», на сонце, яке «сходить і заходить», представлена у фієсті, яка приносить очищення та оживлює Барнса. Риболовля в Памплоні, бій биків відроджують його до справжнього природного життя. Картини природи та побуту Іспанії описує не Ернест Хемінгуей, а саме Джейкоб Барнс. Почуття не мертві в ньому остаточно, вони лише глибоко заховані, ними не можна більше ризикувати, адже в запасі більше нічого

нема. Невипадково хазяїн готелю Монтойа – людина пристрасі й щирості – одразу відчуває таку ж непідробну пристрась в Джейка Барнса, коли мова заходить про биків. Монтойа бачить в ньому справжнього *aficionado* – людину, закохану в усе, що стосується бою биків. Природа (а саме це уособлює фієста) здатна відновити людину. Це і відбувається з головним героєм – він на якусь мить забуває про світ, який вирує навколо, бо тут і зараз існує лише Іспанія, фієста та бій биків. Втеча від суспільства до природи давно вже описана в літературі, вона завжди має дещо ідеалізоване забарвлення, тому і не може герой лишитися тут назавжди. Адже його реальна доля – жити у світі, який ніколи не зрозуміє його та все покоління «втрачених».

З відстані може навіть здатися, що ці люди цілком задоволені життям, яке вони ведуть, тому що вони добре проводять свій час, весело, з друзями. Дійсно, їх життя досить насичене подіями, навіть перенасичене. Вони повсякчас кудись збираються, кудись їдуть. Друг Барнса Білл Гортон надсилає йому листівки то з Нью-Йорка, то з Будапешта, то з Відня. А ось він готовий їхати до Іспанії. Така жага до мандрів викликана зовсім не бажанням дізнаватись щось нове, пізнавати нові культурні обрії, а страхом зупинитись і подумати, замислитись хоча б на мить. І Білл, наголошуючи на тому, як «чудово» та «дивовижно» він провів час у подорожі, намагається переконати в цьому навіть не свого друга Барнса, а насамперед себе самого.

Герої роману постійно шукають розваг, щоб забутись, адже їм важко залишатися самим, а особливо наодинці з собою. Тому де б Білл Гортон не опинився, він намагається відганяти будь-які думки або безперервним пияцтвом, або граючи роль блазня. Білл говорить без упину і робить усе, щоб виглядати веселішим, ніж він є насправді. Головне – не зупинятися. Ніколи. З усієї компанії він вирізняється почуттям гумору і здається справді живим. Але це лише так здається. Його веселощі вдавані і слугують як прикриття, як свого роду маска. Білл також постраждав і досі страждає (як і усі інші) від так званого морального шоку. Усе, що в нього залишилося, – це іронія, якою він постійно користується. І в цьому

є сенс, бо сміх, будь-який сміх: веселий, гіркий, крізь сльози, крізь біль, – це єдине, що робить людину живою. Перед сміхом безсилі всі біди й негаразди. Кожної хвилини Білл Гортон своїм гірким сміхом долає темні сили, які обступили його, які не дають йому можливості жити так, як раніше, які зробили його вигнанцем. І те, що він продовжує сміятися, рятує його від самого себе, рятує його для життя. Це і є героїзм нової людини. Так само як і Джейкові, йому дещо допомагає природа. Ворожий світ перестає тут існувати. Під час їх риболовлі відбувається єднання з природою, що оновлює обох героїв.

Для того щоб показати системність думки про «втрачених» людей, Хемінгуей включає в оповідь людей, які мають титули – леді Брет Ешлі, грецький герцог Зізі, граф Міпіпопуло. Титули не мають ніякого значення. Усі ці люди однакові, незважаючи на їх походження, статки, титули. Стерті будь-які соціальні розмежування. Адже війна не розбирається, чи є в тебе титул, чи ні, для того щоб вдарити по тобі. Ці люди рівні у своїй трагедії із Джейком та Біллом. Граф, замовляючи численні напої, їжу, таксі, говорить Барнсу: «саме тому, що я дуже багато пережив, я тепер можу так добре усім насолоджуватися». Та нам здається, що він, як і Білл Гортон, прагне вмовити в цьому не Джейка чи Брет, а головним чином самого себе. І на питання Брет, чи не трапляється щось з його цінностями, він швидко відповідає: «Ні. Більше не трапляється» [159, с. 546]. Кожний із цих людей знайшов своє потаємне місце, куди він заховав усі почуття, емоції, думки, всі цінності, щоб більше з ними нічого не сталося. Усе найкраще і найцінніше тепер заховано так глибоко, що може здатися, що в людини нічого і нема. Брет говорить графові, що немає в нього жодних цінностей, бо «він мертвий – і більш нічого». Частково це можна сказати про кожного героя цієї епохи. Вони вистраждали собі право на особливий тип поведінки, якого не мають люди, котрі ніколи не стикались із труднощами та не долали перепон; котрі вели спокійне розмірене життя, як це показано на прикладі Роберта Кона – єдиного героя, який не вкладається в наведені схеми, який не належить до особливої єдності «втрачених» людей. Усе, щоб не

робив Роберт Кон, здається штучним і пародійним. У ньому дійсно немає нічого героїчного, радше він жалюгідний.

Бій биків у Памплоні досить прозоро уособлює життя хемінгуейвських героїв. Людей в суспільстві теж можна поділити на неспокійних биків і на волів, які «не дають їм битися.... і бігають навкруги, наче старі діви, та намагаються вгамувати їх» [159, с. 605]. Незважаючи на зовнішні ознаки примирення з життям, героїчні особистості продовжують «ламати роги о камінні стіни». Вони ніколи не зможуть потоваришувати із покірними волами, у яких «дуже покійне життя. Вони завжди мовчать та отираються біля биків» [159, с. 613]. Саме героїчні «бики» і творять історію. Але не варто уявляти собі героя «втраченого покоління» як людину озлоблену та агресивну. Це людина самотня. А в житті, як і в кориді «бик відчуває бажання вбити, тільки коли він один» [159, с. 612]. Гуртуючись, компанія Джейка Барнса, захищає себе і оточуючих людей, звичайних людей, що відділені від них невидимою стіною непорозуміння та відчуження. Джейк Барнс та Брет Ешлі граються з життям, наче матадори, які «ніколи не лякаються», а все через те, що вони «надто багато знають» [159, с. 636].

«Фієста» – це справжній шедевр молодого Хемінгуея. Ця книга наповнена гіркотою та відчаєм, але вона так само декларує дуже сильну тягу до життя та вміння бачити його красу, відмову від самообману, моральну мужність. Основним у світобаченні істинних героїв є надання переваги усьому конкретному, однозначному, простому перед абстрактним та мудруватим, за чим героям завжди ввижається обман та фальш. Саме на такому розподілі почуттів та предметів зовнішнього світу людина будує своє поняття про мораль.

У наступному романі “Прощавай, зброе!” (1929) Е. Хемінгуей розкриває причини такої поведінки своїх героїв. Він безпосередньо показує війну і те, до чого вона призводить, як вона змінює людину. Головний герой, Фредерік Генрі, виголошує трагічні формули втраченого покоління. Це думки самого автора, він не завжди відмежовується від своїх героїв, а особливо в цьому романі.

Взагалі творчість цього письменника насичена морально-етичними мотивами, ставить собі за мету знайти правильну поведінку людини в умовах трагічної дійсності.

Основною ідеєю моральних пошуків Хемінгуея є мужність, стоїцизм перед ворожими обставинами, тяжкими ударами долі. І вдивляючись у характери його героїв, ми помічаємо, яку величезну роль відіграє фізична, а головне – душевна відвага у вчинках хемінгуеївських героїв, у конфліктах, які їм належить розв'язувати. Герой Хемінгуея не кориться долі, весь час випробовує свою силу в боротьбі зі світом.

Лейтенант Генрі, так само як і Джейк Барнс, не сприймає складних висловлювань, розмитих понять і вважає такі «абстрактні слова», як «слава», «подвиг», «доблесть» чи «святиня», ненадійними і навіть образливими «поруч із конкретними назвами сіл, номерами доріг, назвами рік, номерами полків і датами» [160, с. 163]. Під час війни, коли герой усвідомлює всю свою непотрібність, безцільність самої війни і себе як її учасника, та після війни, коли всі описані почуття загострені до межі, категорії конкретних й абстрактних слів стали іншими, але так само від «невірних» слів, що тривожать душу, як-то ревності, самотність, страждання, герой шукає підтримки і опори в конкретиці чи якогось маршруту, чи своїх думок, чи емоцій.

Незважаючи на те, що світ цих героїв здається стабільним і упорядкованим, насправді він дуже хиткий, повний тривоги та передчуття майбутніх катастроф. Із ким же змагаються герої Хемінгуея? З трагічною долею, зі світом, із самими собою. Людина завжди програє, кидаючись на боротьбу із суспільним злом. У війні нема переможців. Порятунок людини Хемінгуей вбачає в особистій, індивідуальній непокорі злу. Позитивне, активне начало в людині знаходить своє вираження в мотиві непереможності. Мова тут йде про рішучість героя не здаватися на волю долі, протистояти їй навіть у самій поразці. Серед героїв «Фієсти» таким непереможним є лише Джейк Барнс, якими б хоробрими не хотіли здатися інші. Напружена боротьба Джейка із відчаєм, щоденна війна з трагічною долею робить його справжнім героєм.

В романі «Фієста» зображено людину, яку перша світова війна вже встигла скалічити фізично, а одночасно і духовно, перетворивши її на беззаперечного представника «втраченого покоління». В романі «Прощавай, зброе!» автор відтворює самий процес народження такої «втраченої» особистості. В цьому творі «втраченість» головного героя розкривається із підкресленою очевидністю та закономірністю. Був час, коли Фредерік Генрі вважав, що ця війна має сенс, він виправдовував її, вірив в істинність багатьох високих ідеалів, котрі з дитинства багато означали для нього. Такі поняття як «священний», «славетний», «жертва» не були пустим звуком для нього. Випробування, крізь які він пройшов, змусили його відчувати, що у війні, в якій він брав безпосередню участь, не було нічого священного чи славетного. Так само канула в Лету і віра в інші звичні ідеали. Але герой не набуває нових ідеалів, нових ілюзій, нових принципів. Навпаки він намагається уникнути їх. Він щоразу виявляє бажання сховатися від проблем соціального життя. В цьому сенсі він дійсно «втрачена» людина. Фредерік Генрі відчуває повну відсутність перспективи для людини й людства, безнадію: «Ось чим все закінчується. Смертю. Не знаєш навіть, до чого це все. Не встигаєш дізнатися. Тебе просто кидають у життя і говорять тобі правила, і першого ж разу, коли тебе спіймають на гарячому, тебе вб'ють» [160, с. 281]. Для того щоб якось заховатися від цієї правди, герой намагається так само не думати, жити простим життям із коханою жінкою. Але від життя не втечеш, воно постійно нагадує про себе, і кохана Кетрін помирає. Це підкреслює неможливість втечі. Не можна заховатися від життя, від жорстокості цього світу ані у старому готелі, ані посередині озера, ані в горах. Життя тебе знайде і нагадає про твоє недбале до нього ставлення. Втеча від проблем сучасності, від думок є нездійсненною. Смерть Кетрін Барклі доводить неможливість заховатися від соціальної дійсності, навіть якщо схованка ця – в особистому щасті. Сам Хемінгуей був глибоко переконаний, що «життя – це взагалі трагедія, кінець якої вирішено наперед» [160, с. 8].

Героїв Хемінгуея часто називають неінтелектуальними, а самого автора довго переслідувала слава антиінтелектуального прозаїка. Так, їх не можна назвати ерудитами чи професорами, але вони живі люди, які намагаються пізнати себе. І роблять це вони не гірше за академіків, бо за кожен крок вони сплачують собою. Ми також не вважаємо, що ці герої не здатні до рефлексії, як часто говорять дослідники. По-перше, вони намагаються уникати цього і не робити з цього основного заняття. Фредерік Генрі акцентує, що він не створений для того, щоб думати. Але їм доводиться інколи вдаватися до роздумів, їх спонукають до цього умови, як би вони не прагнули втекти від таких роздумів. По-друге, герой, який здатний до рефлексії в чистому вигляді, справді є скоріше прерогативою модерністської літератури. Для героя реалістичної прози, особливо для літератури «втраченого покоління», такі дії небажані, бо вони пробуджують песимізм, нагадують про трагічність буття і спричиняють нестерпний душевний біль. Фредерік Генрі заключає «сепаратний мир», що виступає як протест проти війни і як розгубленість перед її страшним обличчям й відчайдушна спроба вижити. Але навіть у найтяжчі хвилини герой вірить у гідність та мужність людини, бо «світ ламає кожного, і деякі потім лише сильніші після цього» [160, с. 216].

Таким чином, можна стверджувати, що герой у творах такого роду присутній, і героїчного в ньому достатньо. Так, ці люди не ставлять якихось глобальних цілей, не виходять на стежку боротьби із всезагальним злом, не культивують високих та суспільно значимих ідеалів. Вони надто довго віддавали всіх себе задля суспільного благополуччя. І тепер, набувши гіркий досвід, вони сповнилися недовіри до суспільства, яке їх використовувало. Вони свято оберігають те, що в них лишилося. Ці люди замкнені в собі. В цьому їх сила і слабкість одночасно. З одного боку, відгородження від соціуму не дозволяє характерам розпадатися під впливом криз, хаосу, що панують у ньому. Тому ми і стверджуємо, що ці люди мають монолітні тверді характери. Але з іншого боку, без наявності конкретних суспільних зв'язків, без єднання зі світом, з усім людством людина не відчуває повноти життя, не відчуває

себе захищеною. Ці герої трагічні, бо вони самотні. Але їх вибір зберегти своє «Я» заслуговує на повагу. Це герої «нового часу».

Отже, ми побачили, що реалізм першої половини ХХ століття знаходився в пошуках нової концепції особистості. Митці були схвильовані важливими проблемами: відчуженням, некомунікабельністю, пошуком нового сенсу життя, самотністю людині в суспільстві. Вони намагалися запропонувати можливості та шляхи подолання тих факторів, які розділяють людей, змушують людину відчувати самотність у натовпі. Твори цього періоду – це спроба подолати приречення людини на вічну самотність, довести, що людина навіть у пустелі може відчувати силу людства та його підтримку. Принцип відповідальності, котрий впливає з цього положення, в ХХ столітті дуже посилюється, так само як і спирання на гуманізм у літературі, при чому проголошення героїзму людини залишається незмінним фактором. Поняття «героя» в ХХ столітті розширюється. Ним стає проста людина, більше того, ним стає кожна людина, тому що, беручи до уваги нові обставини, нові умови нового століття, кожна людина змушена нести свій хрест, яким стає її доля.

Інакше кажучи, все, що має те чи інше відношення до людини, до особистості, дуже цікавить письменників-реалістів. Томас Манн говорив про реалізм як про величезне поклоніння людській таємниці. Для реалістів найкраще ця таємниця розкривається в людській трагедії та поразці. Саме надривні питання та проблеми сучасності є предметом літератури реалізму ХХ століття, тоді як модернізм не намагається ставити чи вирішувати питання. Хоча по суті проблеми, зображені в модерністських творах, дуже подібні до тих, з якими ми зіткнулися, аналізуючи твори Е. Хемінгуея. Але звучать вони по-іншому і набувають зовсім іншого вигляду, що говорить вже про більше розчинення авторів у своїх творах і про можливість іншого методу.

Аксіологічна царина реалізму в проблемному просторі осмислення героїчної особистості: філософська аналітика VS літературне мистецтво

Якщо подивитися на розвиток літератури в ХХ столітті, ми побачимо, що це не реалізм перестав відповідати світосприйняттю сучасної людини. Просто модернізм пропонував особливе світосприйняття, і це потребувало власного адекватного методу зображення. Для модерністів багато в реалістичному методі виявилось зайвим. Отже ми не будемо відштовхуватися від реалізму, як від норми та еталону цінностей, взявши до уваги мудрі слова М. Бахтіна: «Дуже часто, засуджуючи нове мистецтво за його розрив із дійсністю взагалі, протиставляють йому насправді дійсність старого мистецтва, «класичного мистецтва», уявляючи, що це є якась нейтральна дійсність» [17, с. 26].

Пригадуючи усі думки, які виникали в історії дослідження модернізму з приводу наявності чи відсутності у ньому героя, слід наголосити, що найчастотнішою з них була ідея про негероїчного героя, про людину, яка увібрала в себе весь песимізм Всесвіту, весь відчай і смуток, і що тепер вона вже не живе, а ховається від світу. Найбільш «негероїчними», «сторонніми», байдужими, на думку дослідників, є герої творів Альбера Камю та Франца Кафки. Спробуємо довести, що це не так. Просто погляди на героїзм також змінилися. І ми це побачили ще на прикладі творів Е. Хемінгуей – письменника-реаліста, який змальовував звичайнісіньких людей, які роблять (або не роблять) свою справу, але їх позиція щодо навколишнього світу і показує, чи є в них щось героїчне і чи в змозі вони подолати те відчуження, яке є згубним для людини. Персонажі модерністських романів теж мають своє ставлення до світу, до себе, до людства. Саме це ставлення і дає нам право проголошувати певний героїзм, який є невід'ємною характеристикою персонажів романів як Ф. Кафки, так і А. Камю.

Філософія і мистецтво розрізняються не глибиною проникнення в явище і не характером його осмислення, а формою, якої ці умовиводи набувають. Філософський твір зазвичай набуває форми, що віддалена від конкретного життя та тих суспільних і історичних умов, які його породили. Твір мистецтва наближений у своїй формі до самого життя, яке він відображає. Отже при різній формі і філософія, і мистецтво мають спільне – людину та реальний світ, що є предметом зображення. І саме ХХ століття зробило популярним такий стиль письма, при якому «філософське мислення і художня творчість складають живу єдність, і філософія естетизується, а література проймається концептуалізмом» [60, с. 30]. Хоча започатковано цей стиль було все ж таки у кінці ХІХ століття Фрідріхом Ніцше.

В історії як літератури, так і філософії є цікаве переплетіння, яке зветься екзистенціалізмом. Спочатку екзистенціалізм виник як філософська течія (С. К'єркегор, Б. Паскаль, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Л. Шестов, М. Бердяєв тощо), але поступово перетворюється на течію літературну. Таким переходом слід завдячувати Ж.-П. Сартру та А. Камю. Проте цей перехід не був суцільним. В творах цих авторів неможливо провести межу між суто філософським та літературним. Герої екзистенціалістських творів увібрали в себе ідеї, відкриті екзистенціалістами-філософами, і самі твори насичені філософськими проблемами.

Екзистенціалізм проголошував егоцентричну самоцінність особистості. Особистість завжди є оригінальною, неповторною. І люди у світі настільки індивідуальні, несхожі одне на одного, що комунікація між ними є абсолютно неможливою. Людина приречена на самотність. Людині лишається жити з собою, заради себе. Вона егоцентрично замикається у собі. Життя для себе переривається смертю, тобто воно не має сенсу, воно абсурдне. А там де існування є абсурдним, особистість нічого не варта. Абсурдними є самі основи людського буття знову ж таки через смертність людини.

В основі екзистенціалізму лежить поняття екзистенції – людського існування, яке найяскравіше проявляє себе у так званих

«пограничних ситуаціях», тобто коли людина знаходиться поза усіма можливими системами: політичними, суспільними, релігійними, коли вона не зв'язана ні з чим, крім себе та буття як такого. І таке існування, на думку представників цієї течії, і є справжньою реальністю. Суспільство є безперечно ворожим особистості. Йому не властива гармонія, це уособлення хаосу та абсурду. Особистість повинна протидіяти його впливові, бо світ намагається зламати людину, нав'язати їй свої ідеали, свою волю та інтереси, свою мораль. Головне для особистості – це її свобода, тому їй потрібно будь-що захищати. Але щомиті існування людини, а отже і її свобода, залежить від її вибору. А. Камю проголошує, що людина приречена на абсурд, на відчуження від інших людей. Але як стверджує Ж.-П. Сартр, «екзистенціалізм – це гуманізм», який полягає в захисті свободи та самостійності, незалежності людської особистості в епоху дегуманізації.

Твори письменників-екзистенціалістів присвячені самотності людини в матеріальному всесвіті, відчуттю спустошеності у громадянському, сімейному, будь-якому спільному житті. Вони заявляють, що людина повинна заявити про свою безмежну свободу в цьому хаосі, позбавленого будь-яких закономірностей та логіки розвитку.

Найсильнішою, найінтенсивнішою з усіх пограничних ситуацій екзистенціалісти вважають смерть. Саме перед обличчям смерті проявляються всі істинні якості людини. Саме з цією ситуацією стикаються герої роману А. Камю «Чума». Зміст роману – це не лише епідемія, що прийшла у місто Оран. Подробиці цієї жахливої хвороби змальовані дуже правдоподібно, проте ми одразу відчуваємо, що роман ховає в собі щось більше. Багато написано про порівняння чуми у романі із чумою фашизму, що прокотилася по світу. Але це занадто просто як для цього роману, так і для такого письменника, як А. Камю.

«А що таке, по суті, чума?» – запитує головного героя, доктора Ріе, його пацієнт і сам відповідає: «Те ж саме життя – і все тут». Чума є засобом, за допомогою якого автор підкреслює «ситуацію задухи», яка не дає людині нормально жити, «атмосферу

небезпеки та вигнання», що аж ніяк не сприяло гармонійному буттю особистості та зниженню рівня відчуження у суспільстві. Такий стан речей Камю розповсюджує «на існування в цілому» [71, с. 17]. Дійсно, епідемія чуми нагадує нам, що всі події, які відбуваються в цьому містечку, в принципі, не страшніші звичайної реальності людського буття, яке наповнене хворобами, стражданнями та смертю. Це є звичайною долею усіх живих на цій землі людей. Хвороба раптово приходить у місто, її масштаби збільшуються, вона досягає найвищої точки і відступає назад. Але її ніхто не перемиг, вона прийшла і пішла сама. І ніхто ніколи не може бути впевненим, що вона не повернеться згодом. І може настати така мить, коли «прийде на горе і в повчання людям такий день, коли чума збудить щурів і пошле їх здихати на вулиці щасливого міста» [71, с. 342]. У самому кінці роману Ріе усвідомлює, що під загрозою знаходиться все: і життя, і найменша людська радість.

Смерть стала невід'ємною частиною життя героїв. Але Камю, показавши трагедію, змодельовав і можливі шляхи її подолання. Бо герої книги не падають духом, вони пручаються, борються, не здаються. Кожен із героїв намагається знайти свою відповідь на питання про сенс і можливість існування у жорстокому і хаотичному світі. Люди в цьому місті намагаються знайти собі звички, вбивають час життя, сидячи за картами у кафе. Вони звикають заробляти гроші, звикають витратити їх, звикають кохати. Такий стиль життя міста Орана робить смерть, за виразом автора, досить «некомфортабельним» явищем. Коли подих смерті вперше пройшовся вулицями міста, люди були змушені зробити вибір: або продовжувати обманювати себе і робити вигляд, наче нічого не відбувається, або глянути трагедії в очі; людина може або продовжити існувати, або почати «бути». Саме така ситуація, коли людина знаходиться між буттям і небуттям, є важливою для А. Камю.

Звичайно, першою реакцією людей на звістку про закриття міста внаслідок епідемії є бажання втекти. І це цілком зрозуміло. Але цих людей не можна віднести до тих, хто готовий перестати

існувати. Журналіст Рамбер прагне покинути місто всіма правдами й неправдами, бо на нього десь чекає кохана людина, крім того, він у місті чужа людина. Однак він із кожним днем починає розуміти необхідність своєї присутності у місті. Він сильна людина, має досвід війни в Іспанії. Його досвід підказує йому, що його істина не обов'язково є абсолютною. Він бачив смерть дуже близько і виступає проти смерті за ідею: «Я не вірю в героїзм, я знаю, що героєм бути легко, і я знаю тепер, що цей героїзм є згубним. Єдине, що є цінним для мене, – це померти або жити тим, що любиш» [71, с. 234]. Але згодом Рамбер розуміє, що відчайдушна щоденна боротьба із хворобою, яку ведуть доктор Ріе разом із Тарру, – це також своєрідний героїзм. Провина, яку він відчуває, злякавшись за своє життя, змусила його відмовитися від втечі і пробудила у ньому почуття обов'язку перед людьми.

Звичайно, не всі люди стають сильнішими та кращими під час такого випробування. Велика кількість мешканців міста намагаються взяти від життя якнайбільше – так званий «бенкет під час чуми». Героїчного в цих людях, зрозуміло, нема нічого.

Із самого початку епідемії доктор Ріе по-справжньому протистоїть чумі. Він не намагається вирішувати глобальні питання буття, адже перед ним інше завдання – лікувати якнайшвидше і якнайкраще: «Не можна одночасно лікувати і знати. Тому будемо намагатися виліковувати якомога скоріше. Це найбільш невідкладне» [71, с. 21]. Йому доводиться бачити, як вмирають люди. Його не вистачає на всіх, так само не вистачає звичайної уваги до людей. Чума змінює характер Ріе, а смерть маленького хлопчика виявилася для нього «пограничною». Він вважав, що його діяльність має мету і сенс – лікувати і виліковувати. Але смерть цієї дитини неможливо пояснити (бо завдяки використаній сироватці люди одужували). Ріе розуміє, що його зусилля марні. Тепер він змушений зробити вибір, вирішити щодо своєї поведінки в жорстокому світі, який байдужий до спроб людини змінити його на краще. Ріе продовжує свою лікарську діяльність, хоча тепер він усвідомлює, що на позитивний результат нічого і чекати. Але все рівно він відмовляється визнати свою поразку. Він не здається

перед чумою, перед світом, а відстоює своє право «бути». Навіть враховуючи те, що після чуми Ріе залишається ні з чим. Він втрачає дружину, хоча через інший фактор, але не слід забувати, що чума виступає як символічна заміна смерті. Але важливо те, що він втрачає друга, Тарру, якого знайшов у спільному випробуванні, у спільній боротьбі із чумою. Чума забирає те, що дала. Смерть Тарру показує відсутність гарантованого позитивного результату, однак вона підкреслює певний духовний результат, який є безумовно позитивним і який неможливо забрати назад: «Усе, що людина здатна виграти у гри із чумою та життям, – це знання і пам'ять» [71, с. 328]. Такий результат є універсальним так само, як і чума набуває універсального символічного змісту. Приймаючи умови цієї гри, Ріе набуває право називатися героєм цієї війни під назвою життя.

Отже, ми бачимо, що героїзм людини виявляється у її готовності переступити через звичні уявлення і тверезо подивитися на свою долю, і, таким чином, перестати існувати, а почати бути. Чума змушує переоцінити ставлення до звичних норм моралі та цінностей. Людина, яка в таких умовах, лишається моральною, яка вірить у духовні сили людства, є героєм. Хоча якщо вона відповідає цим характеристикам, то безумовно відмовиться від такого звання.

Лабіринти самотності як пошук і віднайдення акцентів героїчного

Ще одним прикладом самотності і неприкаяності людини у сучасному світі можуть виступити твори Ф. Кафки. Його інколи відносять до модерністського напряму експресіонізму, знаходять екзистенціальні мотиви у його роботах. Однак Кафка настільки своєрідний та неоднозначний письменник, що говорити про віднесення його до конкретної школи дуже важко, бо це обмежило б сферу досліджень його творчості. Кафка сам був суцільним протиріччям: єврей, що живе у Празі, пише німецькою мовою та

вважається австрійським письменником. Таку плутанину він побачив і в суспільстві, не просто побачив, а відчув лабіринтність буття, яке склалося в ХХ столітті і в якому губляться люди. Весь світ постає як трагічний, темний, і його неможливо сприймати інакше, ніж нервово, емоційно, пристрасно. Людина протиставлена ворожому світові. Світ дійсності викликають у автора не просто жах, а якусь відразу, яка поєднується із сумною приреченістю та усвідомленням беспорядності людини перед силами безглузлого, всесильного зла. Проявами цього зла є суспільна реальність і те, на що вона перетворює людину.

Суспільство більше не виступає як гарант опори та захисту людини. Усі спроби досягти гармонії закінчуються поразкою. Людина Кафки відчужена від самої себе та оточуючого середовища. На неї тиснуть створені нею соціальні інститути влади, держави, які позбавляють її відчуття себе як особистості і роблять прагнення до щастя нездійсненим. Кафка не бачить оптимістичного результату для сучасної людини. Аналізуючи твори Кафки, легко можна побачити, що людина відчуває страх перед світом і разом із тим вона не бачить шляхів для перетворення світу і навіть не вірить у таку можливість. «Кафка вбачає однобоку залежність людини від об'єктивності та несумірність його сил із силами ворожого світу» [47, с. 362].

Розставляючи сили, Кафка ставить людину й суспільство по різні боки барикад. Землемір К. розуміє, що Замок – це його ворог. Він прийшов, щоб боротися із жорстоким Замком, щоб завоювати собі право на життя в цьому світі. Роман «Замок» не має закінчення, обриваючись посеред речення. Проте відомо, як саме Кафка бачив фінал свого роману: землемір помирає, але отримує дозвіл жити і працювати біля Замку. Отже боротьба не проходить даремно, хоча самого героя, К., таке часткове задоволення вже втішити не може. Кафка неодноразово підкреслює, що людина ніколи не може бути впевненою в чомусь, коли мова йде про суспільство та його закони. Ніхто з жителів Села не знає напевне, як потрапити до Замку. Ніхто не може сказати, хто головний. Є важливий чиновник – Кламм, але навіть ті, хто працюють з ним у

Замку, ніколи не могли сказати, що це точно він. Він – щоразу інший, невловимий, невизначений. Його неможливо упіймати. Коли К. хоче з ним зустрітися і чекає біля його екіпажу, він не з'являється. Неможливо зненацька схопити Систему, прорватися крізь Бюрократію. Провівши дні, тижні у вічних очікуваннях на дозвіл лишитися в Селі, у спробах знайти відповідального, герой розуміє безглуздість своїх вчинків (адже вони не тільки не з'ясовують ситуацію, а лише ще більше все заплутують). У Замку всі – дуже важливі і зайняті люди, вони займаються всім, але ні за що не відповідають. І герой (разом з автором) постійно йде неначе по зачарованому колу. Людина шукає шляхів примирення зі світом, що є в принципі неможливо. Герой Кафки – це зазвичай невдаха, який завжди винен. В багатьох творах саме за це він і покараний (роман «Процес»).

Життя є лабіринтом, єдиним виходом з якого є смерть (однак не будемо ототожнювати смерть із поразкою). Людина не може вийти переможцем у боротьбі зі світом. Але найгірше, на думку письменника, є те, що приходячи у світ із наміром дійти до кінця у своїх намаганнях знайти істину та свободу, людина губиться в цьому лабіринті і згодом призвичаюється до такого життя. А коли вона зненацька знаходить вихід із лабіринту, вона лякається того, що цей вихід може їй дати. Адже сенсом життя такого героя тепер є боротьба. Якщо вона зникне, що ж залишиться? Коли К. вперто стоїть на своєму бажанні дочекатися Кламма і не сходить з місця, він раптом відчуває, що «хоча він і вільніший тепер, ніж раніше, і може тут, у забороненому для нього місці, чекати скільки йому завгодно, і завоював він цю свободу, як ніхто не зміг би завоювати, і тепер його не могли чіпати чи прогнати, але в той же час він с такою же силою відчував, що не могло бути нічого безглуздішого, нічого більш відчайдушного, ніж ця свобода, це очікування, ця невразливість» [72, с. 212]. І він йде.

З бажаннями та прагненнями людини світ не рахується. Вона не може бути особистістю в такому світі. «Міфи Кафки – це міфи ХХ століття, вони сповнені жаху, а інколи і відчаю, безнадії: доля особистості належить не їй, а тому, що абстрагувалося,

відокремилася від людини, що стало потойбічною для неї силою» [24, с. 82]. Людина створила суспільство. А тепер це людське творіння стає над людиною, керує її життям. Соціальне в людині є керуючою частиною, і це робить людину нещасливою, спотворює її сутність. Люди не здатні протистояти цьому згубному впливу, а тому суспільство приречене. Виходом з такої ситуації є розрив із суспільством.

Усі мешканці Села погодилися з існуючим положенням речей. Вони погодилися на існування. Землемір К. виступає проти. Бути здатним на бунт у світі абсурду, заявити про своє бажання бути особистістю, взагалі відстоювати своє право на те, щоб «бути» (в цьому ми вбачаємо схожість кафківського героя із героями Камю, так само як можна сказати, що є схожість між головними героями романів Кафки із Мерсо, героєм повісті Камю «Сторонній»: усі герої Кафки – «сторонні» в цьому світі) – це є прагнення звільнення від пут, що не дають людині дихати, це є ознакою героїчної особистості. Герой «Замку» шукає різні шляхи, розробляє різні стратегії, не втрачає впевненості у собі. Він не хоче злитися із сірою масою, не бажає вписуватися в потрібні норми та правила, за якими живуть усі інші. Він живе у абсурдному світі, але дуже хоче вирватися з нього, вийти у світ живих людей. Звичайний землемір (нехай і несправжній) робить виклик самому Замку. Це заслуговує на повагу, незважаючи на результат (може саме тому роман і не закінчений). Людина кидає світові виклик і починає змагатися з ним, незважаючи на неминучу поразку.

Можливо, чиновники і ховаються від К. саме через те, що відчують загрозу з його боку. Адже він – вільний. І цю перевагу вільної людини відчують усі мешканці Села (тому й хочуть позбавитися від К.). Вони скуті традиціями і звичками, а К. знаходить сили подолати це. Він чужий у цьому середовищі: він «ані з Замку, ані з Села». А це означає, що він ніхто. Герой намагається набути якомусь статусу, стати кимось. В цьому теж полягає його героїзм – виступ проти системи, проти суспільства. Жителям Села К. заважає, він «усюди зайвий» [72, с. 179], саме через нього, через його несхожість мешканці відчують себе у

небезпеці. Людина є вільною, їй треба лише вийти за рамки абсурду, які створює сліпе поклоніння нормі. Звичайно, такий крок вимагає не лише сміливості, а й передбачає величезну особисту та соціальну відповідальність, яку повинна взяти на себе людина за себе та весь світ (це знову є ідеєю екзистенціалізму).

Можна знайти багато нарікань на Кафку з приводу того, що його герої не мають людського обличчя. Але чому вони його не мають (хоча не слід бути аж настільки категоричними)? Суспільство знищує особистість, не дозволяє бути яскравою індивідуальністю. Тому кожний, хто наважиться бути не таким, як усі, викликає подив, страх, обурення. Коли Амалія відмовляється коритися своїй долі, усі мешканці Села одразу виступають проти неї. Суспільство не терпить індивідуальностей – саме такий висновок робить Кафка. Такі індивідуальності стають ізгоями, і ті, хто нещодавно був поруч із ними, починають травлю несхожих на себе. Якщо ти не з Замку і не з Села, тоді ти – чужинець, ти – не такий, як ми, отже ти – небезпечний, ти – ворог, тому що ти – неправильний, тобі тут не місце. Відчуження людини від суспільства породжує відчуження від інших людей. Це безсумнівно призводить до самотності. Людина страждає від цього, але ця самотність є для неї єдиним можливим порятунком. Герої Ф. Кафки представляють собою найвищий рівень розвитку суб'єктивізму. Можливо вони є найбільш самотніми людьми у світовій літературі. Але в творах Кафки є дещо, що змушує перечитувати їх знов і знов: це обов'язкове «світло» ідеї. Таким світлом у романі «Замок» виступає надія. Доки є ті, хто продовжуватиме стверджувати свою індивідуальність, своє «Я», добиватися визнання себе як особистості, ця надія житиме. А це значить, що в людства є шанс – нехай і незначний, нехай він навіть і буде уявним – досягти гармонії із реальним світом, із суспільством, із Замком. Саме тому К. не полишає спроб досягти своєї мети. Щодня, відправляючись до Замку, він вірить, що цілком вірогідно, що саме сьогодні він буде прийнятий; і в цьому ми вбачаємо героїзм героя Ф. Кафки.

Усі головні питання для реалізму ХХ століття пов'язані із становленням та розвитком особистості людини, її характеру в

сукупності з соціальними проблемами конкретного суспільного середовища нової історичної епохи. Мистецтво модернізму подарувало світові нового героя, який розгубився після пережитого жаху першої світової війни, втратив усі надії на можливість досягнення щасливого життя для себе та всіх людей. Це поглибило соціальне розчарування та посилило відчуження людей від суспільства, одне від одного, від самих себе. Людина не відчуває себе єдиним цілим зі світом. Самий світ теж розпадається: руйнуються соціальні, моральні критерії, стабільні цінності. Людина не намагається знайти нові цінності, бо розуміє, що світ настільки хиткий, що в ньому не може бути нічого надійного і вічного. Тому із новими ідеалами може статися те ж саме – їх буде зруйновано. Таким чином розпадається і людина. В неї є єдиний вихід зберегти себе – це замкнутися у собі, створити власний світ й оберігати його від втручань світу зовнішнього, завжди ворожого. Деякі констатують цим своє безсилля та впадають у відчай. Деякі, стверджуючи свій індивідуалізм, таким чином намагалися затвердити своє право на те, щоб бути особистостями. Реальністю для людини стає її свідомість. На відміну від письменників-реалістів, які досконало знають своїх героїв, герої модерністських творів є загадкою для самих авторів. Така невизначеність, хаотичність народження характеру, дій героя дають нам уявлення про світовий устрій та про душевний стан окремої людини та й усього людства.

Ми побачили, що у кожного персонажа є своя туга, яка викликана відсутністю гармонії із суспільством, з людством. У кожного героя (саме Героя) є відчуття самотності й занедбаності від того, що світ не в змозі його зрозуміти і прийняти, а крім того герой розуміє, що світові це і не потрібно. Герой модерністських романів переживає відчуження, розвиток якого ми спостерігаємо протягом усієї оповіді: воно захоплює людину і починає свою руйнівну дію. Героїчні особистості здатні подолати це явище. Кожен з них знаходить свої шляхи подолання відчуження, але головним є навіть не сама перемога (хоча вона, звичайно, дуже

багато важить), а бажання її досягти й безпосередній процес боротьби.

Людина з набором таких характеристик могла би стати лише індивідом (деякі з героїв ними і були, але з ними відбувається трансформація внаслідок переживання «пограничної ситуації»), але переборовши себе та соціум, вона стає індивідуальністю. Вона завойовує своє право на те, щоб називатися особистістю, щоб бути, а не існувати. Така людина має шанс у майбутньому, і вона має право називатися героєм у прямому сенсі цього слова.

ПОСТСУЧАСНІСТЬ

ЯК ЛІНГВІСТИЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ СИНТЕЗ ДИСКУРСУ КОНТЕКСТІВ КАТЕГОРІЇ «ГЕРОЇЧНА ОСОБИСТІСТЬ»

На початку другої половини ХХ століття людство володіло достатньою кількістю знань для стрімкого розвитку науки. Накопичені наукові знання дали змогу у 60-х роках ХХ століття говорити про науково-технічну революцію (НТР). З цього часу почалася масова автоматизація виробництва, використання техніки проникає в усі сфери життя людини. Людина поступово усувається від виробничого процесу і все частіше здійснює лише регулятивну функцію. Звичайно, важко переоцінити здобутки НТР. Життя людства стало легшим і кращим. Однак такі зміни не могли не вплинути на людське бачення себе в суспільстві і на бачення світу загалом. Ця революція, як і будь-яка інша, так само мала й негативні наслідки. Людина опинилася у все зростаючому оточенні машин. Звідси – самотність і страх. Безумовно, науково-технічні здобутки не були головною причиною розладу людини зі світом і з самою собою. Як ми попередньо визначили, цей процес бере свій початок ще в першій третині ХХ століття. Але НТР визначає наступний етап цього процесу і є його своєрідним каталізатором. Саме автоматизація змусила замислитись над вже окресленими в першій половині ХХ століття проблемами. Наводнення людського середовища машинами загострило проблему самого існування особистості в механізованому світі. Для людини, а тим більше для особистості, часом не лишається місця.

Політична ситуація другої половині ХХ століття так само не сприяла встановленню гармонії між людьми та вирішенню соціальних конфліктів. Цей період приніс загрозу нової світової війни, «холодну війну», «перебудову», кризи та революції в окремо взятих країнах (країни соціалістичного табору, Західна Європа). Надзвичайно важливими стали 90-ті роки, сповнені подіями, які

карколомно змінили і хід історії, і людський світогляд. У 1990 році на карті світу з'явилася об'єднана Німеччина (ФРН), а у 1991 році величезна країна (СРСР) припинила своє існування. Світ поповнився новими незалежними державами. Для пересічної людини це виявилось великим потрясінням, адже вона усвідомила, що в світі немає нічого стабільного. Те, що вчора здавалося постійним, сьогодні може виявитися примарою. Таке відчуття підсилило страх і невпевненість у своєму існуванні.

Отже, друга половина ХХ століття була не менш багата на знакові події, ніж перша половина. Події ці, на щастя, були не такі криваві, як ті, що мали місце у першій половині ХХ століття, однак не менш важливі. Світ не одразу оговтався після таких потрясінь. Такі «революції» є, на жаль, не менш страшними, навіть якщо жертв соціальних криз неможливо підрахувати з точністю.

Усі події цього періоду зробили свій внесок у подальшу зміну внутрішнього світу людини. Життя стає жорсткішим і жорстокішим, а людина – більш самотньою. Ці процеси не могли не позначитися на духовній сфері суспільства. Філософія ще більше проникає до літератури, а література художньо збагачує філософію. У такому сполученні досить важко (і, мабуть, непотрібно) розділити ці дві сфери, настільки щільно вони поєднані. Така співпраця філософії і літератури виявилася дуже плідною і явила світові нове явище у культурі – напрямок постмодернізму, або постмодерну. А розвиток новітніх технічних засобів інформації – телебачення, відеотехніки, комп'ютерів – сприяв виникненню нового стилю в мистецтві та нового типу світобачення.

Філософи, письменники, культурологи, соціологи зробили (і продовжують робити) чимало спроб для осмислення нового стану сучасності – «післясучасності». Неможливо виокремити найуспішнішого в розумінні і трактуванні постмодернізму вченого. Кожен бачить своє, однак характерні ознаки явища все ж достатньо чітко окреслені для того, щоб їх помітила більшість дослідників.

В. Гриб виділяє такі передумови появи постмодернізму: вичерпання можливостей держави (особливо тоталітарної) щодо формування безпечних умов людського існування; зростання

технологічного спілкування і поступове виключення людини з процесів комунікації (наслідки НТР); включення у соціальний процес нових соціальних груп: феміністських та екологічних рухів. Отже, як підсумовує В. Гриб, «нові умови людського буття породили потребу в новій адекватній філософії і новій адекватній філософській мові» [38, с. 88]. Такою філософією і став постмодернізм.

З'явившись, цей напрямок одразу викликав хвилю питань і суперечок. Вчені досі не можуть дійти згоди навіть щодо приблизного часу виникнення постмодернізму, не кажучи вже про саму його назву. Існує чимало робіт, присвячених історії цього поняття. В. Вольш у статті «Постмодерн»: Генеалогія та значення одного суперечливого поняття» (//Путь, 1992, № 1) досліджує виникнення терміну. Виявляється, що вперше слово «постмодерн» з'явилося у 1917 році (Р. Панвіц «Криза європейської культури»). Цей же термін було використано для визначення періоду між етапами розвитку модернізму (1934), а у 1947 році у книзі «Вивчення історії» історик культури А. Тойнбі словом «постмодерн» назвав новий період розвитку західноєвропейської цивілізації. Але поширюватися цей термін у його сучасному значенні став після виходу праці Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977). Згодом термін проник у сфери мистецтва та гуманітарного знання.

Проте постмодернізм – це не просто якась літературна чи філософська концепція, а дещо більше. Постмодернізм – це спосіб існування у сучасному світі, стиль життя і тип мислення.

Постмодернізмом також спочатку називали «нову поезію» Америки 40-х–50-х років. Проте в той час назва ще не прижилась, хоча її використовували і теоретики напрямку (І. Хасан, І. Хау). Саме слово «постмодернізм» стосовно визначення переходу літератури й філософії до нового етапу зустрічається ще у 20–30-ті роки, але світ був ще не готовий розпрощатися з модернізмом, тому терміну довелось чекати свого часу.

Дехто датує початок постмодернізму 40–50-ми роками ХХ століття (Т. Денисова), дехто виділяє певні етапи у його

зародженні (В. Гриб), хтось зупиняється на 50-х роках щодо США і на кінці 60-х років стосовно Франції (Н. Автономова). Деякі дослідники (І. Хасан, К. Баталер) вказують точну дату народження постмодернізму – 1939 рік – рік появи роману Дж. Джойса «Поминки по Фінегану». Отже, до одностайності у цьому питанні далеко. Навіть місце виникнення викликає суперечки – Америка чи Європа. Таке прагнення «відтягнути» постмодернізм до початку ХХ століття тільки підтверджує думку італійського вченого, письменника (до речі, справжнього постмодерніста) У. Еко: «На жаль, «постмодернізм» – термін, що годиться а tout faire*. ...таке відчуття, що у наш час всі, хто його вживають, звертаються до нього завжди, коли треба щось похвалити. До того ж його наполегливо просувають у глибину століть. Спочатку він застосовувався тільки до письменників та художників останнього двадцятиріччя; потім потихеньку розповсюдився і на початок століття; потім і ще далі; зупинок не передбачається, і скоро категорія постмодернізму захопить Гомера» [169, с. 101]. Але ми не будемо шукати зародків постмодернізму в Гомера і задовольнімося найпоширенішою версією, а саме візьмемо за точку відліку того самого Умберто Еко з його романом «Ім'я троянди», який у 1980 році проголосив постмодернізм новим самостійним напрямом у культурі ХХ століття (саме проголосив, бо напрямок існував і розвивався задовго до того – 70-ті роки ХХ століття – це вже початок постмодернізму, а «батьком» напряму називають Х. Л. Борхеса).

Постмодернізм – це не просто новий художній метод (як раз методом це явище і не назвеш, на відміну від модернізму), а скоріше особливе бачення світу та людини, що відображене в художніх образах, а також специфічний стиль написання творів.

Зазвичай, у назві вже закладена певна програма, певні орієнтири, з яких ми можемо дізнатися, з чим маємо справу. Так було з класицизмом, романтизмом, реалізмом і навіть із модернізмом. А от із постмодернізмом усе виявилось складніше і

* франц. – на будь-який випадок

заплутаніше. Модернізм мав право на свою назву, бо проголошував розрив з усім без виключення попереднім мистецтвом. Модерністське (сучасне!) мистецтво пропонувало нову філософію особистості, по-новому бачило суспільство. Постмодерністське (післясучасне?) мистецтво такого бунту проти минулого не декларувало, що й не давало спокою збентеженим дослідникам.

Для того щоб побачити новизну постмодернізму, слід порівняти його хоча б із тим самим модернізмом, традиції якого постмодернізмом заперечуються. Але останній, на відміну від модернізму, ніколи не поривав з усіма іншими здобутками минулого. Як зауважує Н. Нев'ярович, «культура постмодерну – це своєрідна культурософія, методологія та практика життя і творчості нової генерації, особливе світовідчуття людини, яка прагне до діалогу з минулими і майбутніми тисячоліттями» [112, с. 529]. «Кити» постмодернізму називали цю культуру «лунокамерою» (Р. Барт), «всесвітньою бібліотекою» (Х. Л. Борхес), «каталогом» (У. Еко). Постмодернізм використовує набуті всесвітом знання як будівельний матеріал: годиться все. Постмодерністи не заперечують авторитетів, але і не наслідують їх як зразок. Комбінуючи, переставляючи традиційні форми, постмодернізм створює новий зміст. Світ змінився, змінилися умови гри, і сама гра є тепер домінуючим елементом. Життя стає грою.

За іронією долі модернізм, який виступав проти традицій та проголошував війну і бунт проти реалізму, зараз зайняв місце останнього. М. Бредбері підкреслив, що «модернізм став поняттям історичним. Але схоже, що ми ввійшли в новий період відродження експериментаторства...» [26, с. 371]. Найкраще про розмежування модернізму й постмодернізму говорить У. Еко у «Нотатках на берегах роману “Ім'я троянди”» (1983). Модернізм ставив собі за мету зруйнувати минуле, але він доходить до крайностей, коли його подальший розвиток вже неможливий. Як вірно підмічає У. Еко, «постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо знищити, тому що знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно без наївності» [169, с. 101–102]. Тому іронія, пародія, самопародія, гра є основними елементами, які

відрізняють постмодернізм від модернізму. Гра дозволяє все: іронію та її серйозне сприйняття одночасно. Кожен обирає за себе сам. Будь-яка філософська, літературна, культурна течія характеризується, насамперед, не маніфестами та деклараціями, а своєю духовною сутністю. І слова У.Еко про те, що «постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан, якщо завгодно – ставлення до праці» [169, с. 101], можуть бути віднесені майже до будь-якого напрямку, але постмодернізму вони стосуються в першу чергу, бо являють його сутність.

Однак постмодернізм має і достойне теоретичне підґрунтя, напрацьоване різними вченими, як-то Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Бодрійар, Ф. Джеймсон, Ж. Дельоз, Ж. Батай, Р. Барт, Д. Фоккема та інші. До того ж майже всі митці цього напрямку виступають як теоретики. Незвичність цього мистецтва полягає в тому, що воно майже незрозуміле без авторського пояснення. Усі постмодерністські романи Дж. Барта, Дж. Фаулза, А. Роб-Грійє, Ф. Солерса, Х. Кортасара та інших включають у тканину оповіді не лише персонажів та їх дії, а й коментарі автора, роздуми стосовно написання цього тексту, полеміку із авторитетами постмодернізму – Ф. Ніцше, М. Хайдегером, Р. Бартом, Ж. Дерріда та іншими.

Після декадентських настроїв модернізму постмодернізм, на думку чисельних дослідників, аж ніяк не привніс позитивного забарвлення у культуру. Побутувала думка, що постмодернізм «опустився» навіть нижче модернізму (який раптово проголосили позитивним та оптимістичним). А постмодернізму тепер приписували млявість, похмурість, апатію та відсутність новацій. Якщо ми згадаємо перші рецензії на модернізм, то побачимо їх схожість із думкою про «післясучасний» стан світу. Згодом позитивні думки все ж прорвалися крізь завісу неприйняття, і стало зрозумілим, що нове мистецтво є дійсно новим і потребує уваги філософів, літературознавців, культурологів, соціологів та психологів.

Постмодернізм часто проголошується лише наступним етапом у розвиткові модернізму, його новою фазою. Це теж є наслідком

терміну, а саме префіксу «пост-», який вказує на спадкоємність. За висловом І. Хассана, «термін “постмодернізм” містить у собі свого ворога» [157, с. 102]. Отже визначення нового явища має відштовхуватись від свого попередника. Дж. Барт певен, що постмодернізм – це єдине, що могло виникнути після модернізму. Головне, на його думку, не в наслідуванні принципів модернізму. «Ідеальний письменник-постмодерніст ані зрікається, ані наслідує своїх батьків-модерністів ХХ століття чи прадідів-передмодерністів ХІХ століття. Він наситився першою половиною нашого століття і не тягає її на спині» [176, с. 206].

І. Хассан запропонував систему протиставлень, яка виявляє особливості постмодернізму у порівнянні з модернізмом. Найхарактерніші з них представлені у Таблиці 1:

Таблиця 1

| <u>Модернізм</u> | <u>Постмодернізм</u> |
|------------------|--------------------------|
| Мета | Гра |
| Ієрархія | Анархія |
| Задум | Випадок |
| Жанр/межі | Текст/інтертекст |
| Метафізика | Іронія |
| Визначеність | Невизначеність |
| Творчість/синтез | Деконструкція/антисинтез |
| Присутність | Відсутність |

Таким чином постмодернізм отримав право на незалежне існування, право називатися системою.

Якщо модернізм був зацікавлений у пошуку нових шляхів відображення і сприйняття світу, то постмодернізм – у пошуку самого світу. Дуже цікаве порівняння цих двох течій наводить Т. Пічугіна: модернізм і постмодернізм – це співвідношення життя та смерті. Модернізм вбачає життя навіть у смерті, тоді як постмодернізм проголошує «смерть автора» (формула, схожа із формулою Ф. Ніцше про смерть Бога) та «трансформує життя у своєрідний «некролог» світової літератури» [126, с. 169].

Поруч із цим новим (або оновленим) явищем продовжує паралельно існувати реалістичне мистецтво, смерть якого передрікали ще модерністи. Здобутки реалістичного мистецтва активно використовуються постмодерністами. Улюблена літературна форма реалістів – роман – стає надзвичайно популярним у новому мистецтві, розвивається, набуває нових характеристик. Реалізм завжди апелює до розуму; постмодернізм зневірився в розумі. Реалізму, як і модернізму, властива віра в рай на землі, в утопію. Модернізм вже має сумніви, а от постмодернізм вже вільний від віри, тому він і здатен над цим ірреалістичним світом іронізувати. Недоліки реалізму, на думку І. Хассана, «переливаються в інші напрями, та й навіть надихають їх» [158, с. 40]. Реалізм ХХ століття досить мирно співіснував із модернізмом і продовжує робити те саме з постмодернізмом.

Як вже зазначалося, бунтівний і екстремальний модернізм в кінці ХХ століття став грати роль свого «ворога» – реалізму. Адже для постмодерністів модерн – це консерватизм і навіть зашореність. Д. Затонський в цій ситуації констатує, що модернізм, як це не парадоксально, став «реалізмом» ХХ століття, а постмодернізм опинився на святому місці новачка, яке ніколи не лишається пустим. І той самий модернізм, який колись заперечував традиції, став взірцем норми та догматизму, став «класикою». Критик справедливо зауважує, що це – «доля майже усіх першопрохідців», і «останньому в історичному ряду» [58, с. 184–185] завжди приходиться нелегко.

Найвища цінність – людина – залишається непохитною для реалізму. Звідси впливає специфічна ознака реалізму – це почуття відповідальності, чого майже не має модернізм, і що зовсім не притаманне постмодернізму, який розриває будь-які зв'язки. Реалісти і в ХХ столітті ставлять ті самі проблеми морального вибору, затверджують нерозривність і взаємообумовленість центральних понять моралі: життя, добра та істини. Реалізм ХХ століття має багато гілок (соцреалізм, «магічний реалізм» тощо). Він відкритий до новаторських (і навіть авангардних) прийомів, тому твори деяких письменників можна назвати

пограничними: реалістичні за формою вони містять постмодерністські ознаки (як наприклад, роман Дж. Фаулза «Деніел Мартін»).

Вітчизняні науковці, як і у випадку з модернізмом, зовсім не поспішали визнавати новий напрям у культурі. У чому тільки його не звинувачували: в абсурдності, незрозумілості, відсутності людини як особистості, в розриві із суспільною думкою та культурними цінностями. Здається, все це вже відчув на собі модернізм. Але на теренах СРСР будь-які інновації розвивались із затримкою та по своїх законах. Лише у 90-ті роки ХХ століття постмодернізм зміг вийти з підпілля і одержати право на об'єктивну оцінку.

У західноєвропейській та американській літературах це явище зайняло панівне положення. Тут постмодернізм більше прислухався до філософської основи постструктуралізму, використовував зразки так званої масової культури. Український та російський варіанти цього явища розвивались зовсім за інших умов, всередині тоталітарного режиму, коли було відсутнє вільне проникнення свіжих ідей та художніх форм. Тому митці багато в чому поклалися на власне бачення та інтуїцію. Це не є недоліком, навпаки, це створило унікальну, несхожу ні на що інше культуру. Російська та українська гілки постмодернізму є одними з найбільш авангардних з-поміж усіх національних видів цього напрямку, а тому потребують окремого детального дослідження.

За останні десятиріччя з'явилося багато наукових праць, які мають на меті розібратися в цьому явищі та зрозуміти його сутність, а головне – знайти закономірності його розвитку. Дуже ґрунтовними є статті Н. Автономової, І. Скоропанової, В. Халіпова, О. Якимовича, монографії І. Ільїна, Н. Маньковської, М. Епштейна та інших. В. Халіпов у статті «Постмодернізм у системі світової культури» констатує, що є «два табори»: перший сприймає постмодернізм як «дещо більше, ніж просто один із напрямів літератури та мистецтва, – деякий надетап розвитку світової культури». А опоненти одразу не приймають постмодернізм або як усе «незвичайне, визивне, нетрадиційне», або як свідчення

«загального надзвичайного занепаду сучасної літератури» [155, с. 235]. Так і є, але хіба це не ті ж самі опоненти, котрі винуватили в занепаді модернізм? То чи не затягнувся цей занепад? Адже досить легко почепити ярлика і відмахнутися від явища. Проте за цим неможливо сховатися. Заперечення ситуації постмодернізму не позбавляє від неї людство. Таким чином від постмодернізму треба не ховатися, а намагатися його зрозуміти.

XX століття, на думку Н. Автономової, пропонує два шляхи бачення людиною свого минулого і теперішнього. Перший спосіб передбачає цілковите неприйняття минулого і створення чогось якісно нового і несхожого. Цим шляхом пішов модернізм. Постмодернізм обрав собі іншу можливість – розподілення минулого на фрагменти та довільне їх розташування. Ці два підходи підтверджують інноваційність постмодернізму та його відмінність від попередньої філософії.

Одні дослідники заперечують існування постмодернізму, інші цілком упевнені в тому, що з ним треба боротися, треті погоджуються із закономірністю цього явища. «Сказати достеменно щось про постмодернізм можуть небагато..., навіщо говорити про те, чого немає, майже немає. А ще точніше трохи є, але трохи...» [74, с. 52]. А от І. Андрусак вважає інакше і бачить у постмодерністах «санітарів культури», які вимітають сміття» [7, с. 22]. До постмодернізму слід ставитися з розумінням і сприймати його «не як тотальну загрозу..., а як ланку в ланцюгу культурно-історичних епох загалом і літературного поступу зокрема» [142, с. 23]. Постмодернізм виступає сполученням зруйнованих комунікативних зв'язків між людьми під час кризи та протиріч у сучасному суспільстві.

Серед українських дослідників багато тих, хто розуміє це і робить спроби показати, що «постмодерністський підхід не руйнує і не деморалізує, а розчленовує культурний феномен, знімаючи шори звичних підходів із сприймаючої свідомості. Література ж постмодернізму – тільки закономірний етап у мистецтві XX сторіччя» [45, с. 27] (Т. Денисова); «постмодернізм – це особливий умонастрій, котрий домінує нині у всіх сферах людської

життєдіяльності: культури, філософії, політиці, економіці, технонауці, сфері планетарного комунікативного праксису тощо» [94, с. 8] (В. Лук'янець). Д. Затонський дотримується своєї власної позиції, не пристаючи до жодного табору. Така точка зору є ближчою за інші до об'єктивності. Д. Затонський виділяє плюси і мінуси нового явища, вимальовує взаємовідносини із модернізмом. «Втративши можливих його відтінити суперників, постмодернізм неминуче перетворюється у свого роду чисте «не», якщо завгодно, у «дірку від бублика»: модернізм був «бубликом», але час «бублика» з'їв. Залишилася «дірка» – постмодернізм» [58, с. 183]. Починаючи жартома, вчений закінчує досить серйозно, коли порівнює період постмодернізму із періодом падіння Риму, коли «разом і усюди опрокинулися усі вірування, усі уявлення про життя, всі його опори...». І неможливо дати відповідь на питання, чи це є добре, чи погано. У Д. Затонського також немає відповіді. Він пропонує просто взяти це до уваги.

Та як і будь-яке реально існуюче явище, постмодернізм викликає і негативні відгуки та оцінки. Його називають і антилітературою, і взагалі антибуттям. Ось що пише О. Яровий: «Постмодернізм – явище сатанізованої свідомості, «естетика» поклоніння дияволу й наклепів на Бога, на все, що несе «позитивні хвилі» – на справжню літературу, культуру загалом». Він вважає, що це мистецтво займається «оббріхуванням і приниженням людської особистості, зведенням її до рівня тварини або й ... нижче». Єдиним призначенням постмодернізму називається «розпуста», «розхитування устоїв» і служіння Злу [175, с. 69]. Досить гостре та жорстке судження. Проте слід враховувати і його для об'єктивної оцінки.

Однак для повного розуміння явища необхідно подивитися на нього зі сторони. А культура і філософія постмодернізму на момент появи цих суджень ще молоді і не до кінця усталені. Вони ще не встигли повністю себе проявити, та й досі «хребет» постмодернізму не «закостенів», а знаходиться у стадії росту. І для об'єктивності щодо постмодернізму, мабуть, не вистачає тієї відстані, яка дозволяє «погляд зі сторони», адже ми тут і зараз живемо у

постмодернізмі. Можливо, лише поява нового стилю, напрямку, типу світосприйняття дозволить нам зрозуміти найхарактерніше для постмодернізму та розставити усі акценти в цьому явищі. А доти полеміка буде продовжуватися, і різні думки будуть мати рівне право на існування. До того ж однією з незаперечних характеристик постмодернізму є плюралізм у всьому, зокрема і в поглядах дослідників. «Постмодернізм розбиває колишню цілісність, яку він вважає несправжньою та небезпечною, на фрагменти. Однак завдання його не можна назвати негативним, насправді, воно глибоко позитивне: постмодернізм, як би він не називався і якого б вигляду він не набув, повинен створити нову цілісність на принципово новій – плюралістичній – основі» [33, с. 248].

Отже світ знову змінився, однак головне – це зміна ставлення до світу. Постмодерністи не відкинули досвід минулого, а переосмисливши його, вирішили, що підганяти світ під якийсь зразок чи модель (чим займалися у тій чи іншій мірі попередні системи) непотрібно. За зауваженням І. Ільїна, «постмодерністський погляд на світ характеризується переконанням, що будь-яка спроба сконструювати модель світу не має сенсу» [64, с. 159]. Людина втомилася від спроб встановити порядок та створити чіткі норми і правила існування. Та й саме існування у сучасному соціумі є досить суперечливим, адже раціоналізм і традиція сучасну людину (постмодерніста) більше не вдовольняють. Постмодерністи відмовляються і надалі вірити в раціоналізм та встановлені авторитети. Вони сумніваються в істинності знань, здобутих наукою. Такий підхід став причиною появи епістемологічної невпевненості.

Якщо у попередній культурній системі пріоритети віддавалися побудові цілісної ієрархії культурних норм, узгодженості, порядку і соціальному над індивідуальним, то зараз перевага надається плюралістичності реальностей, протиріччям, умовностям. Можна навіть сказати, що плюралістичність складає основу постмодернізму, бо різні точки зору, концепції та реальності дають змогу винайти нові шляхи до розуміння людини, нові форми

відносин людини і соціуму, нові цінності у сфері духовній. Хоча при цьому (чи то для цього) краще залишатися скептиком, щоб не втратити чистоти погляду. Що ж до співвідношення соціального й індивідуального, то постмодернізм зовсім не збирається міняти їх місцями, а намагається лише зрівняти ці філософські категорії (які чомусь довгий час вважалися опозиційними). Постмодерністське суспільство більше не має сліпої віри в «метаоповідання» (термін Ж.-Ф. Ліотара), тобто в головні ідеї людства: прогрес, силу знання, звільнення особистості. За Ж.-Ф. Ліотаром, це є основною характеристикою сучасного соціуму.

Н. Маньковська підкреслює, що людина повернулася до мистецтва постмодернізму. Про це свідчать «концентрація уваги на проблемах людини й гуманізму, пошуки місця індивіда у сучасній технотронній цивілізації». Хоча в мистецтві постмодернізму людина займає не центральне положення (як у Ренесансній культурі); це підтверджують «тендітність, ущербність, парадоксальність персонажів» [99, с. 160].

Однак конфлікт між соціумом (системою) і людиною не зникає. Він так само залишається центральним. Художня література висвітлює боротьбу, метою якої є нав'язати особистості конкретні вигідні суспільству правила «гри», змусити особистість діяти за законами цього суспільства, які здебільшого є хибними. Це зазвичай призводить до зневіри людини і може стати причиною трагедії. Людина так само наполегливо намагається відстояти право на свою унікальність, на пріоритет власної особистості над системою, над суспільством, над державою. Людина прагне позбутися «рожевих окулярів» і, з жалем, але визнає неможливість побудови раціонального суспільства. Раціональний світ для постмодерної людини ґрунтується (і є, в принципі, можливий) на рівноцінності усіх варіативних елементів. Людина не має більше жодних утопічних ідей щодо перебудови світу; вона просто намагається знайти найоптимальніше для себе місце в одному із варіантів реальності. А на справжню, «реальну» реальність людина постмодернізму дивиться з іронією, тому що тільки таке несерйозне ставлення дає змогу існувати у сучасному світі.

Але помилковим є судження, що за цією «грою» нічого немає. Постмодерна людина аж ніяк не є байдужою і поверховою, сірою та легковажною. Людина, яка має у багажі скарби минувшини, яка здатна створювати нові й нові компіляції з цих скарбів, просто не може бути безбарвною. Вона – незвичайна. І незвичайність ця якраз і проявляється у способі світовідчуття, у виборі реальності, у створенні правил «гри», у визначенні свого місця у цій «грі». Однак не слід забувати про те, що сучасні інформаційні технології не могли не вплинути на людину. Вона перетворюється у щось на кшталт носія інформації, на який можна записати будь-що. Так, за допомогою засобів сучасної масової комунікації, створюється фіктивна дійсність, яка витісняє справжню реальність. Це призводить до того, що людина перестає розрізняти ці різні «реальності». У цьому полягає небезпека сучасного оточення сучасної людини.

Постмодерністська художня література відображає не раціональні, логічні філософські роздуми людини та її світогляд, а скоріше її світовідчуття, тобто емоції, чуттєву реакцію сучасної особистості на оточуючий її світ. Перевага надається не науковому пізнанню, законам логіки з її причинно-наслідковими зв'язками, а інтуїції, поетичному мисленню, що характеризується образністю, варіативністю пояснень та асоціативністю.

Людині постмодернізму світ вбачається як хаос, де не існує суворих законів та чіткого набору цінностей. Людина теж більше не є цілісною, вона так само складається з фрагментів, які можуть бути по-різному складені. Там, де для людини XVIII, XIX століть і навіть першої чверті XX століття була цілісність і якийсь сенс, для людини кінця XX століття є лише набір окремих елементів, які не обов'язково (скоріше – ніколи) складають ціле. В будь-якій «цілісності» постмодерна людина бачить штучність і насильство, неприкриту «волю до влади» (за Ф. Ніцше) та маніпуляцію. Фрагментація суб'єкту є наступним етапом відчуження. Хоча є і зворотній бік такої фрагментації особистості, а саме – «форма внутрішнього розмаїття духовного світу людини, його внутрішня самонаповненість» [41, с. 20].

Світ тепер також складається із розрізнених елементів. Теоретики постмодернізму назвали таке сприйняття цього світу «постмодерністською чутливістю», викликаною, за висловом І. Хасана, «кризою віри» в усі цінності. Усі дослідники філософії та культури постмодернізму погоджуються із наявністю кризи, але кожен бачить свої шляхи її подолання. Цілком зрозуміло, що постмодернізм не являє собою омріяний ідеальний спосіб мислення та тип свідомості для всього людства. Але постмодернізм відображає той необхідний пошук нових критеріїв, нових цінностей у відносинах між людиною й світом. Постмодернізм ставить не лише проблему кризи культури, її вичерпаності, але й проблему пошуку шляхів виходу з цієї ситуації. Саме в цьому і полягає позитивний бік постмодерністського світогляду. Постмодернізм не зупиняється на окресленні проблеми, а пропонує варіанти її вирішення: культурна поліфонічність, вивільнення історичного досвіду від догматизму, нове бачення світу, нове оперування знаннями і накопиченим світовим досвідом.

Не слід однак вважати, що такі настрої притаманні саме цьому періоду. «Кризовість світосприйняття – це не унікальний історичний акт, а незмінна повторювана стадія коловороту людського духу, то прагнучого раю, то засмученого його недосяжністю» [58, с. 191]. Криза – це ані добре, ані погано. Її неможливо уникнути в будь-якій сфері діяльності. Вийти з кризи можна по-різному: або почати новий виток розвитку або згаснути навіки. Людство щоразу переживає кризи і щоразу адаптується до нових умов, змінюючи світосприйняття. Тому нова криза не є чимось незвичним. Момент «зламу століть» – цього разу ХХ–ХХІ століть – треба пережити, щоб в кінці стати морально здоровіше, сильніше та досвідченіше. А ХХ століття взагалі з кризи розпочалося і нею ж і завершилось. Отже між початком і кінцем століття є дещо спільне. Може тому іноді буває важко розвести два поняття – модернізм та постмодернізм, – які визначили соціокультурні процеси усього століття та скерували людську поведінку.

Таким чином людина у новому кризовому суспільстві набула нових характеристик. Героєм постмодернізму стає інтелектуальна іронічна особистість, котра відмовляється від незаперечної віри у розум. Знову відбувається «смерть Бога», тільки в ролі Бога виступає раціоналізм, вищий розум. І постмодерністським гаслом стає твердження: «Ні Бога, ні розуму» [38, с. 92]. Через це людина відчуває повну безпорадність, вона беззахисна перед цим світом, який сама ж і створила. Здатність змінювати світовий устрій силою Розуму була однією з основних характеристик людини допостмодерного часу. Отже зараз руйнування цієї якості зумовлює розхитування віри і в саму людину як творця буття.

Навіть маючи досвід минулих поколінь, людина будь-що сподівається на краще, прагне будувати соціальні проєкти і знову в них розчаровуватися. Це безперечно призводить до духовного спустошення. Людина серед інших людей відчуває себе самотньою, і суспільство не в змозі заповнити цей вакуум, який підсилюється інформаційними комп'ютерними технологіями. Індивід розчиняється в масі, і це спричиняє самотність особистості навіть за наявності активних суспільних процесів. Постмодернізм пропонує вихід: людина має усвідомити себе як іронічну постать, як особистість, що не терпить приниження і тиску, які чиняться оточуючим світом. Стати «постлюдиною» для неї є єдиним виходом. Тільки іронізуючи, постмодерніст може стати вільним. Ця іронічна філософія стосується всіх проявів соціокультурного життя і сприяє реалізації особистості, розширює її можливості. Така постособистість є індивідуалістом і не тримається старих традицій, вчорашніх догм та соціальних законів. Це людина нового світу, нового способу життя. Людина прагне зрозуміти себе не лише як «людину соціальну», яка належить загальній системі, а й як індивідуальність. Більш того, цю індивідуальність людина прагне зберегти і не розчинитися у масі інших індивідів. Саме з таким світом і з такою людиною ми зустрічаємось в художніх творах літератури другої половини ХХ століття.

Літературні персонажі як зразки та інтерпретації образу «героїчної особистості»

Роман Джона Фаулза «Деніел Мартін» (1977) є чудовим зразком поєднання реалістичних традицій оповіді з постмодерним наповненням. Роман багатоплановий, де автором є і безпосередньо Дж. Фаулз, і сам герой – Деніел Мартін. Автор і герой зливаються, і неможливо відокремити одного від іншого, але у той самий час не можна сказати, що вони тотожні. Це не автобіографічний роман Дж. Фаулза, радше це автобіографія Деніела Мартіна. Я та Він злиті в єдине ціле: «Я знаходжу в його кишені складаного ножа...» [145, с. 19]; «Незважаючи на те, що оренда на квартиру, яку я купив..., була кращою – за все моє життя – угодою, ...одразу по переїзді туди *Деном* і Нел стали оволодівати сумніви» [145, с. 182]. Герой наче намагається подивитися на своє життя зі сторони. Він водночас є і автором, і персонажем, і сценаристом, і глядачем. Тільки такий відсторонений погляд дасть йому змогу розібратися зі своїм життям. Це роман про кризу в житті героя і те, як він із неї виходить. Тому невипадковим є епіграф до роману: «Криза полягає саме в тому, що старе вже помирає, а нове ще не може народитися; в цьому міжцарстві виникає безліч найрізноманітніших патологій» (Антоніо Грамші «Тюремні зошити»). Це і стан суспільства, і стан окремої людини. Головного героя наче підвісили у повітрі: він знаходиться між минулим і теперішнім.

Деніел Мартін – сценарист. За родом занять він звик стояти осторонь і спостерігати за зйомкою. Так само він спостерігає і за життям, яке нагадує плівку кінострічки: «Якби це був сценарій, я б змусив чоловіка встати і піти. Або жінку встати і підійти до нього. Ми марно витрачаємо плівку.» (розмова із *Джені*) [145, с. 57]; «Вона піднялась... підійшла, встала переді мною, незграбно нахилилась і поцілувала мене у щоку. Повернулася і вийшла з кімнати. Стоп. Вимкнути камеру.» (з дочкою *Каро*) [145, с. 163]. Сам герой пише роман про себе. Його життя – це текст, який можна

трактувати по-різному, а також (і це найголовніше) ще можна переписати заново.

Вперше ми бачимо Деніела хлопчиком, а наступний «кадр» вже показує нам зрілого чоловіка, за плечима якого ціле життя, повне спогадів, помилок і розчарувань. На перший погляд може здатися, що все в нього добре: він має улюблену роботу, його поважають колеги, ним захоплюються жінки, поруч з ним молода жінка майже віку його дочки. Чудове життя, однак одразу зрозуміло, що героя дещо гнітить. Він не може насолоджуватися цим «чудовим» життям, по-перше, тому що бачить наскрізь усю його фальшивість, а по-друге, тому що він постійно повертається думками в той день в Оксфорді, що круто змінив його життя.

Їх було четверо: Ден, Ентоні та сестри Джейн і Нел. І вони були друзі. Та одного дня Джейн, наречена Ентоні, зрозуміла, що кохає Дена. Але переміни ролей не відбулось: вони вирішили забути про все і продовжувати жити по правилах. Саме із цього моменту почалося відчуження героїв одне від одного. Вони замовчують те, що сталося. Джейн ламає себе, приймаючи віру чоловіка – католицтво; Ден одружується з Нел. Він пише п'єси, до нього приходять перший успіх, у нього народжується донька Каро. Але для Нел надзвичайно важливим є суспільна думка. І успіх чоловіка розцінювався нею як «пир'ячко на капелюшку її соціального престижу» [145, с. 283]. Деніел робив те, що йому подобалося. А Нел отримала зовсім не ту роботу, на яку заслуговувала. Але небажання розуміти одне одного віддаляє персонажів одне від одного. У родині поселилися заздрість і злоба. Деніел захопився новими обр'яями. Лише згодом він зрозуміє їх примарність. Після розриву з Нел Ден пише п'єсу, в якій гостро і їдко змальовує усю четвірку. Друзі проголошують Денові бойкот, і він від'їздить до Америки, в Голівуд. Із цього починається багаторічне мовчання. Яким би щасливим Ден не здавався, воно його пригнічує і не дає жити далі. Тому він приймає рішення повернутися в минуле, щоб мати право на майбутнє.

Зустріч у літаку з Барні Ділоном – однокурсником з Оксфорду, який писав рецензії на його роботи і працював на

телебаченні, стала для Деніела свого роду дзеркалом. І в цьому дзеркалі він побачив себе. Він так само грав деяку роль, як і Барні. Багато в чому різні, вони були схожі у головному – обидва були залежними від влади масової культури, котра давила, підкорювала собі їх особистості. Як би свідомо не йшла на це людина, їй завжди доводиться проходити крізь це випробовування: «тиранія масової аудиторії, необхідність подавити у собі інтуїцію, освіченість, витонченість сприйняття і десяток інших якостей, визнати ту непохитну істину, що більша частина людства темна і прагне – або хоча б платить за те, щоб людей вважали ідіотами» [145, с. 134]. Деніел, розумна і глибока людина, дозволив зробити з себе гвинтик, що служить на поталу низьким інтересам мас. Дж. Фаулз через свого героя говорить про небезпеку, яку несе у собі масова культура. Передаючи інформацію і розважаючи, вона ховає у собі реальну функцію: звільняти від необхідності мислити. Кіно, телебачення та й будь-яке інше мистецтво у сучасному суспільстві панує над думками людини, визначає її сприйняття оточуючого світу і погляд на саму себе. Людині нав'язується певна точка зору. Деніел вирішує порвати з цим і виступає проти цієї машини, яка узурпувала право на істину, що вело, на думку Деніела, «до атрофії життєво важливої функції душі – здатності використовувати власну уяву» [145, с. 352]. Таким чином проблема сучасного суспільства полягає у втраті індивідуальності, особливостей «Я». Трагедія Деніела полягає не в тому, що йому не має місця в цьому суспільстві. Воно у нього є і досить прибуткове. Але щоб зайняти його Денові довелося вбити в собі митця і свої мрії служити справжньому мистецтву. Він створює потрібні сценарії дуже добре з професійної точки зору, однак до мистецтва вони не мають ніякого відношення і лише демонструють талант Деніела як ремісника.

Саме усвідомлення такого стану речей змушує Деніела прийняти рішення і зробити вибір: або продовжувати жити, наче комп'ютер із заданою програмою, або спробувати звільнитися. Деніел відчуває надзвичайну втому. Це втома від світу, що його оточує, від його штучності й здатності отупляти душі людей. Це

також і втома від самого себе, бо він живе не справжнім життям. Деніел відчужується від людей, від світу, від самого себе як від частини цього світу. І як тільки він це зрозумів, він відчув відразу до свого відчуженого і спотвореного «Я».

Деніел виріс у маленькому англійському селищі Торнкум, провів юність в Оксфорді і багато років провів в Америці. Роман «Деніел Мартін» – це аналіз «англійськості» – особливих рис, які в будь-якій іншій країні одразу виказують у натовпі англійця. І Деніел має чудову можливість порівняти Англію з Америкою. Америка приголомшувала швидкістю і блиском, на відміну від розміреного плину життя у старій Англії. Дена захоплюють нові враження і можливості. Та досить скоро він починає розуміти, що Голівуд витравлює все справжнє з людей, блиск тьмяніє і виявляється мішурою: «Що я про це мерзенне місто ніяк не зрозумію, то це як їм вдалося вигнати звідси будь-яку природність» [145, с. 21]. Переїзд до Америки став для нього знаковим. Він відчув штучність та неприродність, а також дріб'язковість і вульгарність світу, який спершу так вабив його.

Деніел намагався позбутися англійця в собі. Йому набридло дивитись на маски замість облич. Він зробив вибір, і його дратують люди, нездатні на те саме, ті, що задовольняються своїм несправжнім існуванням й нещастям і плекають його замість того, щоб діяти і змінити своє буття. Це стосується і Джейн, яка дозволила масці спотворити її «Я». При цьому і в Америці, і в Англії люди прагнуть одного – щастя і волі. Постійне пригнічення власних емоцій множить ці маски, і реальність стає несправжньою, мертвою. Такий стан є, на жаль, глобальним. Розуміти це людина може, тільки зробивши внутрішній вибір. Крім того, як сценарист Деніел звик бачити все зі сторони. Він постійно створює сцени і діалоги. Саме тому він гостро відчуває штучність і театральність людських вчинків, думок і слів. Бо справжнє кожен у сучасному світі тримає при собі, як найцінніший скарб. Парадокс, адже сучасна людина дуже втомлена від самотності, але перше, що вона зробить, зустрівшись із незнайомцем, – відгородиться та замкнеться в собі. Страх, що від тебе вимагатимуть хоч якоїсь

інформації про себе, взагалі – частину справжнього себе, змушує мовчати. Але Деніел справедливо зауважує, що таке мовчання «знищує терпимість і довіру одне до одного, вбиває почуття любові й милосердя» [145, с. 172].

Для Деніела це мовчання було тим важче, що його друзі по Оксфорду були для нього надзвичайно близькими, особливо Ентоні і Джейн. Ентоні для Деніела був набагато більшим, ніж друг. Він був йому наче брат. Тоді як Деніел для Ентоні – це друг і чоловік сестри Джейн. Ентоні – філософ за освітою і призначенням – людина, яка приймає світ як нерушиму даність і себе як частину цієї даності. Деніел увесь час намагається віднайти себе у світі. Світ для нього не статичний, а рухомий, тому і можна переставляти його елементи як мозаїку. І він не розуміє бажання Ентоні замкнути себе і Джейн (особливо, Джейн) у рамках католицизму, який виступає тут як символ статичності й косності. Деніел згадує життя у Оксфорді як щасливе. Ці спогади не позбавлені романтичної ідеалізації, бо є спогадами про юність. Але Оксфорд був свого роду укриттям від світу, від реальності. Деніел вирвався з нього, а Ентоні там і лишився. Небажання Ентоні залишити панцир сказалося на всьому його житті і стосунках із Джейн. Хвороба як пограничний стан між життям і смертю змусила його переосмислити свої принципи і спробувати позбутися свого внутрішнього «Оксфорду». Самогубство для нього було природним завершенням такого самозвільнення. Ден вважав, що Ентоні все життя ховався від життя: «Як це – постійно жити в тіні храму. Доводиться стільки всього приховувати, стільки утаювати; той, хто не відчув такого на власній шкурі, не зрозуміє. Нереальність усього, що відбувається. Втеча від життя» [145, с. 41]. Намагаючись відчувати себе в реальному світі, Деніел тим не менш постійно тікає від свого минулого і в той самий час постійно до нього повертається. Стан нестерпний, однак тільки так можливо викликати потребу у подальшому житті.

Таке життя для Деніела можливе тільки з Джейн. Їх складні стосунки, що зародилися в Оксфорді – в «ірреальному світі», – незважаючи на відмову від них Джейн, а отже і Дена, вплинули на

життя обох. Не можна сказати, що вони пронесли кохання крізь усі роки, які пройшли далеко одне від одного. Вони обидва – сильні розумні самодостатні особистості. І сила їх полягає у здатності і готовності змінитися і рухатися не протоптаним шляхом, а зробити крок убік, піти своєю, новою, стежкою, незважаючи на страх, втому і самотність. Поступово Джейн скидає з себе «пильні» оксфордські одежі. Вона перестає вирішувати глобальні світові проблеми і нарешті наважується подивитися в обличчя своїм власним. Це справжня мужність, яка коштувала їй величезних зусиль. Джейн намагається так само як і Деніел знайти реальність, «виломитися з міфу» [145, с. 138], яким було все її існування. Для цього вона хоче відкинути минуле, не розуміючи, що тільки повернувшись у минуле, вона зможе позбутися цього минулого і тоді матиме майбутнє, цього разу – реальне майбутнє. Деніел розуміє це і намагається допомогти Джейн досягнути це, бо тільки Джейн може відгородити його від штучності і брехні світу та людей навколо. Людина постмодернізму, якою є Деніел і якою стає Джейн, знає, що минуле може несподівано нагадати про себе, коли найменше цього чекаєш, а особливо, якщо це минуле ігнорувати і замовчувати.

Єдиною людиною, яка ближче за інших підійшла до розуміння справжнього Деніела, є Джені. Вона так само бачить усю ірреальність світу кіно, що проникає в щоденне життя. Вони обидва англійці, і це безумовно зближує їх. Можливо, якби Джені не було в Деновому житті, він не зміг би знов знайти себе – того, який був щасливий у домі батька у Торнкумі або поруч із Джейн в Оксфорді. Вона допомагає Деніелу зрозуміти напрямок, в якому йому слід рухатися, і намагається клінічно проаналізувати його дії. Вона порівняла його з замкненою валізою, що чекає своєї відправки, от тільки місце призначення ніяк не розібрати. Ден погодився з таким визначенням, бо він «справді відчував себе валізою з нерозбірливим ярликом, з якою нічого поганого не може статися, доки вона замкнена» [145, с. 124]. Ден – це щось на кшталт скриньки Пандори, відкривши яку, назад вороття вже не буде. Він боїться, однак переборює цей страх. І перший крок він робить саме завдяки Джені. Деніел розуміє це, тому йому і важко розривати цей

зв'язок. Однак він також усвідомлює і те, що зволікання з цим буде продиктоване лише його власним егоїзмом.

Деніел настільки зав'яз у штучності оточуючого світу, що коли з вікна він бачить безпритульного, йому хочеться піти і поговорити з ним лише для того, щоб знов отримати відчуття реальності, скинути з себе усю брехню, яка опутала його наче павутиння, щоб віднайти волю. Для Деніела воля полягає у можливості без перешкод пізнавати себе. При цьому в жодному разі не можна приносити у жертву власні почуття і їх вираження. А саме цьому і сприяє сучасне суспільство зі своїми масками, умовностями та брехнею. І цей безпритульний на темній вулиці нагадав Денові про його втрачене реальне «Я», яке він тепер намагався знову знайти. Героя Дж. Фаулза не можна назвати невдоволеним життям або зневіреною людиною. Зовсім ні, він має все, навіть час на роздуми, що у сучасному суспільстві вже є неабиякою розкішшю. Але таке благополуччя в усьому навіює нудьгу і «відчуття майже повного безсилля» [145, с. 512], такого, коли відчай вже навіть не можна виразити словом, тобто коли він знов-таки не є реальним.

Для того щоб краще розібратися у своїх думках, Деніел Мартін усе частіше приїздить у Торнкум – єдину справжню реальність, неспотворену жодними умовностями. Був час, коли йому дуже хотілося втекти з цього дому, однак саме ті часи він зараз і згадує як найбільш реальні у його житті. Денові, як і Джейку Барнсу (Е. Хемінгуей «Фієста»), потрібна допомога найреальнішої з усіх реальностей – природи, на тлі якої людина чіткіше усвідомлює «гру», що ведеться у суспільстві, відчуває свою відчуженість й несправжність. У Торнкумі Ден розуміє недоречність усіх масок, які йому довелось носити протягом життя. На відміну від героїв Е. Хемінгуея, які не хочуть повертатися в минуле і уникають спогадів та роздумів про майбутнє, Деніел має мужність зняти маску. Він далекий і від героїв А. Камю з їх почуттям відповідальності за весь світ. Він, на відміну від персонажів Ф. Кафки, точно знає, де знаходиться його Замок і навіщо він йому потрібний. Незважаючи ні на що, у кінці ХХ століття у «двобої»

між світом соціальним і світом природним продовжує перемагати останній. Бо тільки там, на природі, людина може усвідомити недоліки світу, який вона сама і створила, і побачити, у що цей штучний світ перетворив її, свого творця. Природа допомагає і Джейн: мандрівка Єгиптом, запропонована Деніелом, змушує її зайнятися своїм життям і скинути з себе панцир умовностей, норм та правил.

Під час подорожі по Сирії Деніел знаходить відображення своїх думок та уявлень про сучасний світ у пейзажі навколо: «Ми тільки-но проїхали крізь одне з найбільш пустинних і безлюдних місць на землі. Ти назвала пейзаж ірреальним. Для мене ж він – втілення страшною реальності. Символ.» [145, с. 746]. Це стало поштовхом – образ зримий поєднався з уявним. Пустельна Сирія й усамітнений Торнкум допомогли Деніелові усвідомити ірреальність світу, в якому він жив і більше жити не хоче. Нарешті він знає, що йому потрібно. Це коштувало йому надзвичайного напруження емоцій й почуттів. Тільки тепер Ден не тікає, а свідомо йде до мети. Він знає, що буде важко: дві дорослі людини зі своїм минулим мають пристосовуватись одна до одної, миритися з багатьма непорозуміннями. Але він на це готовий: «Краще так, ніж ніяк. Ніж взагалі не пробувати» [145, с. 749]. Ноту, на якій завершується роман, в жодному разі не можна ототожнити із пресловутим «щасливим кінцем» голлівудських кінострічок. Людина постмодернізму позбавлена самовпевненості щодо свого майбутнього. Деніел досить розгублений і скептично налаштований щодо нього, однак вирішує не відступати і бодай спробувати. Фінал є відкритим, він як пустка, яку неможливо заповнити, бо це уособлення хаосу марних надій і мрій. Це є особливістю сприйняття власного майбутнього, яка притаманна саме постмодерній людині. Однак завершуючи роман таким чином, Дж. Фаулз підкреслює, що і в цьому житті, незважаючи на його ірреальність, може бути щось і на краще. Треба лише спробувати.

Деніел Мартін зміг вийти за рамки свого покоління, яке намагалося жити правильно і відповідати прийнятому уявленню про правильність. Він більше не належить поколінню, яке саме

замурувало себе у надто складній системі цінностей. У другій половині ХХ століття і на початку ХХІ надзвичайно складно не втратити себе, не розчинитися у натовпі. «В кінцевому рахунку справа не в умінні, не в знанні, не в інтелекті; не у везінні або невезінні; але в тому, щоб надати перевагу почуттю і навчитися відчувати» [145, с. 797]. Деніелові це вдалося, він виборов це своїм життям. І, переборовши себе, отримав шанс на справжнє, реальне майбутнє без маски.

Феномен людини «магічного реалізму»: міфологічне бачення світу як контекст самопошуку здатності на природне героїчне начало

Дослідники часто говорять, що без наступного роману не було б ані Дж. Фаулза, ані П. Коельо і навіть Г. М. Маркеса. Це роман Хуліо Кортасара «Гра в класики» (1963), який є своєрідним еталоном «магічного реалізму». Цю книгу ставлять на один щабель із «Грою в бісер» Г. Гессе та «Улісом» Дж. Джойса.

«Магічний реалізм» представляє собою певний спосіб бачення світу, в основі якого лежать міфологічні уявлення. У «магічному реалізмі» реальність наче складається з багатьох шарів, що щільно перемішані між собою. В цій реальності справжнє й уявне, побутове та фантастичне, прозаїчне та поетичне органічно злите в одне ціле. «Магічний реалізм» найяскравіше проявив себе у Латинській Америці. Людина «магічного реалізму» поєднує у собі риси історичні і сучасні, природного і паранормального. У художній літературі Латинської Америки «магічний реалізм» відображає незвичайну, «магічну», міфологічну дійсність, що притягує своєю недоторканістю та первозданністю.

Роман можна читати у двох варіантах: лінійно, тобто у звичайному послідовному ритмі, глава за главою або за авторською схемою. Автор пропонує читачу самому обрати, як читати роман. Сам роман являє собою життя, і людина робить вибір, як їй це

«життя» прожити (прочитати) і як його скінчити. Назва – «Гра в класики» – теж є досить прозорою. Автор пропонує цифрову схему, скеровуючи читача, змушуючи його стрибати з однієї клітинки в іншу. Х. Кортасар хоче «зробити читача спільником, товаришем у дорозі», «співучасником» [76, с. 364], який має право вирішувати, куди саме йому піти і де звернути. В основі роману і в його схемі закладена дитяча гра – класики, головним принципом якої є відірватися від Землі й дістатися Неба, використовуючи лише камінчик та кінчик власного черевика. Завдання досить складне, бо коли ти нарешті зможеш дійти до Неба, дитинство, як правило, закінчується, і тобі доводиться вчитись знаходити шлях до іншого Неба.

Саме цим і займається головний герой роману сорокарічний аргентинець Орасіо Олівейра. Він шукає шлях на Небо, до омріяного «товариства бажань» [76, с. 214], коли можна буде нарешті побачити справжню подобу цього світу. Однак гра в класики може у будь-який момент стати лабіринтом, з якого немає виходу. Отже, можна дістатись Неба або заблукати в лабіринті. Приймаючи умови цієї дитячої гри, Орасіо Олівейра і сам багато в чому нагадує дитину, а точніше романтичного егоїстичного підлітка, який ніяк не може зрозуміти себе і постійно кидає виклик суспільству. Орасіо постійно експериментує над собою, випробовує норми суспільства на міцність. Є багато причин такої його дещо максималістської поведінки, але головна – це страх. Саме через страх Олівейра не дає собі зізнатися, що йому добре із Магою. Рятуються він за допомогою іронії та парадоксу. Сміхом Орасіо Олівейра прикриває свої справжні емоції та почуття: «...сміх сам по собі вирив на землі надзвичайно більше корисних тунелів, ніж усі сльози світу» [76, с. 349]. Його відчуження з кожною главою-клітинкою збільшується і досягає апогею, де тільки читач вирішує долю героя: або відчуження поглине його, або він пройде крізь стан катарсису, що очищує, і вилікується, досягнувши Неба. Гра стає дедалі серйознішою. Це не просто життєвий шлях героя, а його духовне піднесення й переродження. Дуже часто в літературі постмодернізму герої творів представлені людьми далекими від

винятковості, навіть нікчемними. Орасіо Олівейру лише на перший погляд можна віднести до таких героїв, які зливаються з натовпом і нічого собою не уявляють. Соціальна визначеність і приналежність для нього не має великого значення, він – своєрідна «маленька людина» другої половини ХХ століття.

Орасіо не плакає марних сподівань щодо перебудови світу. Але відчувати цей світ, жити в ньому, бути цим світом йому нестерпно важко. Кожне зіткнення з життям виявляється для нього дуже болючим. «Олівейра... патологічно чутливий до тиску всього, що його оточує, до тиску світу, в якому він живе, до всього того, що випало на його долю. Одним словом, обставини надто пригнічують його. А ще коротше: все в світі завдає йому страждань» [76, с. 76]. І він пробує втекти від усього, що ці страждання підсилює. Орасіо не єдиний, хто обирає втечу замість того, щоб зупинитися і придивитися уважніше до «клітинок» життя (так само вчиняють герої Е. Хемінгуея). Люди навколо часто обирають більш меркантильні й завуальовані шляхи втечі, подорожуючи світом, купуючи дорогі речі, займаючись нібито важливою науковою роботою. Орасіо Олівейра відрізняється від маси тим, що не тішить себе обманом, щодо своєї втечі та відчуження. Він не в ладах із цим світом та принаймні намагається це виправити.

Світ видається Орасіо Олівейрі химерним. Сам він і його друзі по Клубу Змії – лише «посередники, ірреальність, що показує нам іншу ірреальність, як намальовані святі вказують нам пальцем на небо. Не може бути, щоб усе це існувало, і що ми справді тут, і що я – дехто на ім'я Орасіо» [76, с. 60]. І те, що вони збираються разом, що відчувають себе, є лише волею ілюзії, а насправді всього цього немає. Та й навіть якщо і є, це – неправда.

Орасіо постійно оточують люди, знайомі і незнайомі, однак, незважаючи на це, він – самотня людина. Він це розуміє і навіть не вбачає у цьому трагедії або якоїсь особливості. Відсутність справжнього спілкування, безліч «самотностей» стали звичною справою для другої половини ХХ століття. І метою життя таких людей стає зустріч і діалог двох незвичайностей, двох самотностей.

Але цей процес обов'язково має бути двостороннім, бо для діалогу потрібні двоє: «протягнута рука має зустріти іншу руку, руку іншого інакового» [76, с. 107]. Олівейра наче і готовий простягнути руку, але зустрітися з рукою іншого він боїться, тому і відштовхує руки, які тягнуться до нього. Йому важко повірити, що люди, яких він бачить по іншу сторону барикади, можуть бути такими ж як він. Через цей страх довіритися комусь він і відштовхує ці руки, рве стосунки, тікає від усього, намагаючись сховатися від себе. Він поводить себе так, наче готується до чогось істинного, справжнього, що настане, коли він потрапить на Небо. А те життя, яке він має зараз – це як репетиція, «як коментар до чогось іншого, чого ми не досягаємо: воно зовсім поруч, варто лише зробити стрибок, однак ми не стрибаємо» [76, с. 415].

Метою всього життя Орасіо Олівейри стає пошук – пошук шляху на Небо і омріяного «небесного» товариства, спільноти таких, як і він. «Вже тоді я зрозумів: шукати – написано мені на зірках...» [76, с. 24]. І він шукає себе, проводячи увесь час у довжелезних розмовах із так званими друзями, які разом утворюють Клуб Змії. Клуб Змії є своєрідною «тінню» на Землі від «ідейного» товариства на Небі. Вони слухають джаз, п'ють, ведуть філософські розмови. Однак насправді вони нічого не роблять. Ці дискусії – гола метафізика, яка нічого не змінює в їх існуванні, що проходить марно. Орасіо Олівейра не працює, він отримує гроші від родичів. Увесь вільний час він присвячує роздумам, пошукам і прогулянкам Парижем. Він ніде не затримується надовго, ні з ким не підтримує тривалих стосунків. Його погляд не зупиняється. «Мабуть, так краще, краще неуважно і не зосереджуючись ні на чому особливому, вбирати все, наче губка, бо досить дивитися добре і вірними очами – все вбереш, наче губка» [76, с. 84].

Він розуміє, що його життя загубилось у лабіринті роздумів, поривань та ідей. Орасіо обирає «не робити» замість «робити» і навіть пишається цим. Він проти дій як таких, бо тільки так він може висловити свій протест. Він не замикається у власній аргентинській культурі, бо розуміє, що це не врятує його від порожнечі, яку він відчуває, і що така спроба буде лише

самообманом. Він сперечається сам із собою, чи варто обирати діяльність замість бездіяльності, чи варто ризикувати теперішнім заради майбутнього. Цими поняттями дуже часто спекулюють, коли мова йде про суспільні заходи. Олівейра не вважає, що такий вчинок може облагородити особистість, прикрасити її нікчемність, змінити буденну сутність її буденної поведінки. Тому він і відмовляє Рональдові і не підтримує повсталих алжирців. І хоча Орасіо знає, що, з точки зору суспільної думки в цьому конкретному часі, він зробив страшну помилку, однак, із точки зору часу абсолютного, він вчинив правильно. Бо зробити цей крок означало б знову сховатися за спиною колективної діяльності. Він не прагне стати героєм або святим, бо врешті-решт це завжди відбувається за рахунок інших. Олівейра не хотів бути співучасником; замість того він обрав собі роль «активного глядача» [76, с. 379].

На цій основі він будує стосунки з людьми, які його оточують. Орасіо будує стосунки з єдиною метою – наблизитися і увійти в омріяне товариство. З цієї ж причини він вигадує собі кохання, незважаючи на людей як таких. Його мета засліпила йому очі. Він мріє про «товариство бажань», однак заради цього він ні на йоту не хоче поступитися своїм «Я», своїми бажаннями, піти на якісь поступки, на компроміс із самим собою. Поруч із ним незвичайна у своїй простоті та щирості, дитячій наївності та відкритості жінка – Мага (Лусіа). Вона обожає Орасіо, захоплюється його освіченістю та здатністю мати власну думку з будь-якого питання. Клуб Змії зачаровував її, бо там збиралися розумні люди, а вона подобалася всім саме своєю веселою безпосередністю. «Щаслива, вона могла вірити в те, чого не бачила на власні очі, вона складала єдине ціле з безперервним процесом життя» [76, с. 36]. Орасіо з нею навчився заново відкривати життя, радіти смішним дрібничкам, прогулянкам одним кварталом нарізно, щоб раптово зустрітися. Усім навколо здається, що світ Маги – це хаос, і лише Орасіо розуміє, що насправді це він живе у хаосі, бо порядок лише маскує відсутність будь-якої впорядкованості; а тому світ Маги видається хаосом лише тим, хто не може звільнитися від

упереджень. Мага ж чудово існує у цьому «хаосі». Тому Орасіо і закликає: «О, впусти ж мене у твій світ, дай мені хоча б один день бачити все твоїми очима» [76, с. 104].

Разом із позитивними рисами дитини Орасіо також має і дитячу жорстокість та егоїзм. Смерть маленького Рокамадура – сина Маги – наче виявила всі негативні риси Орасіо в повній мірі. Він не здатен був миритися з існуванням дитини у своїй квартирі, не зміг підтримати Магу в трагічну для неї хвилину. Рокамадур заважав Орасіо, йому не подобалось те, що Мага приділяє увагу ще комусь, окрім нього. Він нудьгує із Магою-матір'ю, бо дитині немає місця в його життєвих розрахунках. Він навіть думає піти і залишити їх, однак це було б проявом активної діяльності. Він не відчуває жалощів навіть, коли Рокамадур вмирає. Орасіо стоїть перед дилемою: вчинити як слід, закричати, проявити свої почуття (але навіщо, адже він нічого не відчував) або просто піти. І він обирає друге – знову бездіяльність. Спочатку він розповідає про раптову смерть хлопчика друзям, наче оберігаючи Магу від цієї звістки, однак насправді він хоче відтягнути все, що почнеться: крики, галас, сльози, втішання тощо. Рахуючи хвилини до моменту істини, він зауважує: «Нам лишилася година спокійного життя» [76, с. 159]. Орасіо не хоче пристосовуватися до оточуючого середовища, робити, як годиться, бо це середовище, ця дійсність нічого не можуть йому дати або гарантувати. Олівейра міг би втішити Магу, проте він чесний із собою: якби він це і зробив, то лише заради самого себе, щоб потім спати спокійно вночі. Тому він просто йде і цим втрачає Магу назавжди. Олівейра прагне бути виключенням із правил, бо це його єдиний шанс не бути як всі, вийти за межі абсурду, що володарює в сучасному суспільстві. Адже абсурд – це те, «що не виглядає абсурдом», це звичайний стан речей, плин життя, яким живе більшість людей: «абсурд – в цьому застої, в цьому «і буде так», у підозрілій нестачі виключень із правил» [76, с. 170]. Для Орасіо спосіб життя, який він обирає, є спробою вийти за межі замкненого життя («виломитися з міфу», як це роблять герої Дж. Фаулза), де всі однакові і діють однаково, тому немає різниці між ним, його друзями та пацієнтами

психіатричної лікарні, де починають працювати Тревелер і Олівейра. Усе сучасне суспільство, весь оточуючий світ видаються місцем, де тримають душевнохворих людей, і всі дії Орасіо направлені на те, щоб втекти з цього світу на Небо.

Людина вже так влаштована, що тільки загубивши щось, починає дійсно це цінувати. І Орасіо, втративши Магу, зрозумів, що він кохає цю жінку, бо вони разом «утворюють одну фігуру», де Мага – «крапка, що знаходиться десь» і він – «інша крапка», які переміщуючись, створюють «абсурдну фігуру» [76, с. 198]. Звертаючись подумки до Маги, Орасіо говорить, що «я кохаю і хочу тебе, тому що ти не моя» [76, с. 384].

Він наче хоче отримати перепустку на Небо за допомогою Маги, яка давно туди вже потрапила. Олівейра використовує людей (і має мужність це визнати); він хоче заново відчутти (або вигадати) кохання, тільки щоб колись дістати омріяного товариства. Зазнавши поразки з Магою, він мало не розбиває щасливої подружньої пари свого друга Тревелера і його дружини Таліти. Орасіо прагне знайти гармонію. Проте він шукає її там, де її немає, – в соціумі, в містах, серед друзів та родин. Він сходиться з людьми (Тревелер фз Талітою, Хекрептен), щоб знайти спокій, однак для Олівейри ці ж самі люди і порушують його гармонію. Це замкнене коло. І цим він завдає оточуючим болю, бо вони не розуміють своєї ролі в житті Орасіо.

Заплутавшись, Олівейра намагається зробити відчайдушний крок і просто впасти зі свого вікна на останню клітинку класиків. І те, як він спробував забарикадувати вхід до своєї кімнати, вказує на бажання відгородитися від абсурдності цього світу (зробити це можна, тільки вчинивши абсурдно), від людей-масок навколо. Життя неміцне, і Олівейра хоче знайти найуразливіше місце в ньому, бо життя в цьому світі – це тюрма, а там, де можливо його розірвати, можна знайти вихід – шлях на Небо. Він б'ється о цю стіну, що складається з любові, з політики, з філософських дискусій, із побутових сцен, і настане день, коли стіна врешті-решт обрушиться і настане «тисячолітнє царство». Цим він і займається, балансує на підвіконні, коли так легко все вирішити, просто

стрибнувши і впавши головою на Небо. Тревелер дорікає Орасію, що той просто шукає легких шляхів, адже за те, що людина живе, слід платити, а Орасію платити відмовляється. Досить сміливо, тому й не може не викликати захоплення. Однак ні до чого не веде, бо все відбувається у абсурдному світі, а отже в діях Орасію немає сенсу. Проте він не полишає спроб віднайти істину і досягти мети, і це заслуговує на повагу. Він доходить до межі, коли тягнути з прийняттям рішення – змиритися або боротися – більше не можна. Олівера повинен або загинути, або народитися заново; він будь-що має змінитися.

Олівейра, наче міфологічний герой, із звичайного світу переходить у надприродний магічний світ. Але якщо герой міфів має подолати в цьому світі казкових, але матеріальних істот, то людині постмодерного світу доводиться битися із власними «демонами», із самою собою. Однак і міфологічний, і постмодерністський герої вертаються на землю оновленими, чи-то маючи специфічні сили, чи-то зрозумівши щось важливе про світ і свою сутність.

Своїм майже самогубством він переживає, позбувається відчуження і (якщо читати роман за схемою Х. Кортасара) має майбутнє. Х. Кортасара не влаштовує майбутнє, в якому б не знайшлося місця Олівейрі та його друзям. Яке це буде майбутнє, можна тільки здогадуватися, але один той факт, що така людина як Орасію Олівейра в такому світі як цей тотальний абсурд може мати майбутнє, вже багато важить. Тому шлях Орасію є неповторний, а його досвід безцінний і, по-своєму, героїчний. Орасію не досягає Неба, однак майбутній Орасію має на це шанс, бо він зміг прийняти оточуючих людей, неідеальних, здатних кохати, товаришувати, співпереживати. Навіть у цьому абсурдному світі можна – і Орасію це вдалося – знайти щось справжнє.

Феноменологія героїчного як символ маски і ознака страху

Абсолютно інші герої представлені у романі чеського письменника Мілана Кундери «Справжність» (1997). У порівнянні з попередніми романами цей за обсягом зовсім невеликий і скоріше нагадує повість. Однак, те, що писати коротко важче, ніж створити довжелезний роман, є загальновідомим фактом. Твір М. Кундери є надзвичайно захоплюючим; незважаючи на невелику кількість сторінок, він справляє враження абсолютно закінченого твору зі стислим і цілісним задумом. Напруга в романі не зникає до останнього рядка. Це справжній серйозний роман про сучасне життя сучасних людей.

В центрі роману – двоє людей – чоловік і жінка. Шанталь і Жан-Марк багато чого пережили і тепер дуже добре розуміють, що їм потрібно. Їм добре разом, і вони цінують це. Шанталь щаслива жінка: вона має кохану людину поруч, добре оплачувану роботу, затишну квартиру. Однак у кожному з цих складників щастя є свій підтекст. Квартира є її сховищем від оточуючого світу, місцем, де вона може не прикидатися, бути собою і робити, що хочеться. Добре оплачувана робота змушує її грати і носити певні маски. А наявність коханої людини призвела до виникнення відчуття страху – страху втрати. Шанталь міцно тримається за своє теперішнє життя і в жодному разі не хоче згадувати про минуле або повертатися в нього. Її минуле приходять до неї у снах і викликає почуття огиди не тільки через дивність цих снів, а й – і це головне – через те, що події, які відбувалися у снах повністю нівелювали її теперішнє життя, наче його й не було. А Шанталь була надзвичайно сильно прив'язана до свого теперішнього і не проміняла б його ні на минуле, ні навіть на майбутнє. Вона зробила все, щоб стерти минуле з пам'яті, щоб більше не згадувати про слабого чоловіка, його деспотичну родину, а головне про померлого сина. Вона знайшла в собі сили справді почати нове життя і розірвати стосунки, які принижували і пригнічували її.

Звичайно, за свободу потрібно було платити. Покликанням Шанталь було викладання у ліцеї. Однак тепер вона змушена була дбати про себе сама, тому їй довелося зректися улюбленої справи і погодитися на роботу в рекламному агентстві, яка дала їй змогу нормально жити і ні від кого не залежати. Шанталь непросто, бо їй доводиться постійно змінювати обличчя: вдома із Жан-Марком вона іронічна, дотепна, слабка; в офісі вона змушена бути серйозною і дисциплінованою. Але мати два обличчя дуже важко. Це потребує жорсткого самоконтролю і чималих емоційних зусиль. Однак щоб не лишитися своєї посади, вона змушена йти на це і наступати на горло власним бажанням. Крім того, щодня вона стикається із дилемою: взяти на роботу того, хто прийняв умови сучасного швидкого модернізованого суспільства і буде справді добрим працівником, або того, хто змушений пристосовуватися і забувати про своє покликання. Шанталь вважає свої дії в цьому випадку зрадою, але змушена робити це знов і знов, бо не має іншого вибору. Така двоїста поведінка вимотує її, завдає їй болю тим більшого, що вона знає, що довго цей подвиг – а це і справді подвиг, бо Шанталь зраджує не тільки свої професійні обов'язки, беручи на роботу симпатичну їй особу, а й себе саму – тривати не зможе, і їй доведеться лишитися на одинці з одним із своїх обличь. І чи буде тоді любити її Жан-Марк?

Шанталь вже не юна дівчина, а Жан-Марк молодший за неї на чотири роки. Зараз, коли вона почала в'янути, для неї це має велике значення. Вона боїться втратити його понад усе в світі. Шанталь не може ні в чому бути впевнена, чітко розуміючи, в якому абсурдному світі вона живе. Вона майже впадає в паніку, коли розмірковує про можливе зникнення Жан-Марка. Сучасний світ майже не лишає людині вільного простору, де б вона могла розслабитися і робити все, що їй заманеться, адже на кожному кроці за людиною спостерігають, кожна її дія реєструється і контролюється. Сучасні технології опутали життя людей тісною сіткою, яка виключає право людей на приватне життя навіть у найінтимніші його моменти. І в такому суспільстві людина може зникнути, причому абсолютно, без жодного сліду. Ці думки про

можливу (бо ніхто ні від чого не може бути застрахований у сучасному світі) втрату коханої людини приводить її до відчаю: «Залишитися самій, у повному незнанні, під владою найжахливіших припущень. Вона не могла б навіть накласти на себе руки: бо такий кінець був би зрадою, відмовою від чекання, втратою терпіння. Вона була б змушена жити до кінця своїх днів у безупинному страху» [82, с. 141]. Її теперішнє щастя було вистраждане, тому вона так боялася його втратити навіть гіпотетично – в думках або снах. У другій половині ХХ століття і на початку ХХІ століття людське щастя в суспільстві стає чимось на зразок міфу, яким спекулюють телевізійні програми, кінострічки або бульварні романи. Людина не може бути впевнена, що її щастя справжнє, а не продукт усього перерахованого вище, що абсурдність світу ніяк не вплине, не зіпсує цієї справжності. Щастя – категорія абсолютна, але навіть воно зазнає згубного впливу сучасного оточення людини. Тому для Шанталь так важливо утримати своє щастя і в цій боротьбі не втратити і себе. Вона відчувала тугу за Жан-Марком, навіть коли він був зовсім поруч, сидів навпроти або тримав її за руку. Коли відчуття щастя досягає свого вищого рівня, воно неможливе без смутку. І саме тому «страждати від туги за коханим у його присутності можливо в тому випадку, якщо тобі дано передбачити майбутнє, в якому його не буде; коли його смерть, хоча і незримо, вже починає тобі ввижатися» [82, с. 172].

Дитина Шанталь, смерть якої і підштовхнула її до зміни свого існування, як це не дивно, теж сприяла її теперішньому щастю. Це відчуття жахало її своєю брутальністю. Однак вона не могла сховатися від нього, бо «з почуттями ніхто з нас упоратися не в змозі, вони виникають самі по собі і не піддаються ніякому контролю» [82, с. 173]. І абсолютне щастя Шанталь було можливим тільки завдяки «відсутності» її дитини. Вона сама собі здавалася чудовиськом, однак життя саме поставило її в такі умови, коли одне щастя ставало можливим тільки за рахунок іншого нещастя. Це не означає, що вона не любила або не любить свого сина, однак вона не могла б стати тим, ким вона є зараз, якби не втратила дитини.

По-перше, це внутрішньо змінило її, вона стала жорсткішою, але і сильнішою, а по-друге, вона стала вільною від упереджень, від зобов'язань перед цим світом, який забрав у неї найдорожче. Тепер вона мала силу іронічно дивитися на цей світ, відкрито зневажати його. А якби в неї була дитина, їй довелося б поважати це суспільство, світові закони, адже «дитина змушує нас прив'язуватися до світу, піддакувати будь-якому його слову, брати участь у його метушні, сприймати серйозно всі його дурниці» [82, с. 189]. Втрата дитини подарувала Шанталь можливість не прикидатися.

Жан-Марк багато в чому відчуває те саме, що й його кохана Шанталь. Його світ взагалі крутиться навколо неї (чого з боку Шанталь у такій мірі не спостерігається). Він так само боїться втратити Шанталь, і ця думка не дає йому спокою: він щоразу переживає маленьку смерть, коли уявляє, що з його жінкою може щось статися. Абсолютне кохання, як і абсолютне щастя, завжди йде поруч із трагедією, нехай і уявною. Для Жан-Марка Шанталь була «його єдиним живим зв'язком зі світом» [82, с. 213]. Він був абсолютно байдужим до людських страждань і нещасть, доки він не починав уявляти на місці всіх знедолених, голодуючих, гнаних своєю Шанталь. Тільки через неї він може щось відчувати, може співпереживати та позбутися байдужості. Отже його почуття є дійсно абсолютним. Саме тому поняття дружби для нього не є найголовнішим, бо він не може пропустити його крізь свої почуття до Шанталь. Під час зустрічі з колишнім другом Жан-Марк розуміє, що не пам'ятає нічого з розповідей хворого Ф. Справа в тому, що він не хоче згадувати нічого, що було до Шанталь, він не хоче бачити себе колишнього у дзеркалі дружби, яке йому підставляють.

Це є ще однією моральною проблемою сучасності. У наш час «дружба необхідна людині для того, щоб у неї добре працювала пам'ять» [82, с. 177], щоб вона постійно пам'ятала про своє минуле задля збереження власного «Я». Для цього і потрібні в сучасному світі друзі, які є лише дзеркалом, в якому можна побачити себе колишнього. Жан-Марка це дратує, бентежить і розчаровує. Адже

дружба (особливо дружба чоловіча) зароджувалась у війнах, битвах, походах, де підтримка друга могла врятувати життя. Жан-Марк нарікає на теперішнє життя з його невидимими ворогами – влада, закони, суспільні упередження, – які звели істинне значення дружби нанівець. «Дружба тепер не зазнає ніяких випробувань. У нас більше немає можливості винести пораненого друга з поля битви або обнажити шпагу, щоб захистити його від бандитів. Ми плентаємось по життю, не зазнаючи серйозних небезпек, але і не знаючи про те, що таке дружба» [82, с. 179]. Створене людиною суспільство заволоділо у ХХ столітті і моральними нормами, і почуттями, змушуючи людей діяти так, як вигідно і як правильно з точки зору соціуму. Усе справжнє опинилося під загрозою зникнення, вимирання. Тому так і тримаються одне за одного Шанталь і Жан-Марк.

Однак в цьому технократичному, комп'ютеризованому, оповитому відеокамерами суспільстві досить важко зберегти риси індивідуальності, не злитися з натовпом і не загубитися у величезній кількості двійників. Ні в чому не можна бути впевненим, навіть у власній автентичності. Жан-Марку не раз випадало не впізнати Шанталь поміж інших жінок. І щоразу це викликало у нього подив: хіба різниця між нею, його коханою, та іншими і справді не така разюча? А що як він ніколи більше не впізнає її? Що як вся справжність, якою була для нього Шанталь, видасться ілюзорною, і вона стане йому як усі інші жінки – байдужою? Така думка жахає його, однак вона не така вже і нереальна. Жан-Марк часто бачить іншу Шанталь, коли вона в одній зі своїх масок. Її обличчя буває злим, засмученим, різким, однак головне те, що в такі моменти Шанталь – чужа. Жан-Марк часто питає себе, чи зміг би він покохати її, якби вперше він побачив її в колі колег або родичів, якби вона поводити себе так, як звичайно поводить з іншими людьми. І ніколи він не міг відповісти на ці питання.

Ситуація, яка тримає напругу в романі, дала можливість їм обом зрозуміти, що впевненість у сучасному світі – річ відносна. Ця інтрига спочатку здавалася просто жартом, потім пригодною, згодом

переросла в експеримент і врешті-решт порушила цю безцінну справжність. Якось Шанталь обронила фразу, що на неї більше не заглядаються чоловіки. Це не був крик про допомогу або усвідомлення того, що її краса зів'яла. Ні, це була констатація факту, що у сучасному суспільстві на неї вже не обернуться чоловіки. І причин цьому багато. А Жан-Марк сприйняв це саме як образу Шанталь на саму себе, на чоловіків, які не звертають на неї уваги, і вирішив подарувати їй прихильника. Бо Жан-Марк відчував, що скільки б разів він не казав їй слова кохання, він не позбавить її самотності. Кохання в Шанталь було, в неї не було отих поглядів, що робили б її впевненою, жаданою, поглядів, які б «утримували б її в людському суспільстві» [82, с. 171].

Першою реакцією Шанталь на лист від незнайомця був подив, змішаний із гнівом. З одного боку, жінці лестить увага незнайомого шанувальника. З іншого ж боку, її обурило те, що будь-яка людина може ось так увірватися в її життя, стежити за нею, підмічати дрібниці в її поведінці. Це налякало і спантеличило Шанталь, бо вона не могла бути в безпеці, вона відчувала на собі погляд, той погляд, якого бажала. Жан-Марк, пишучи анонімні листи для Шанталь, не мав ніяких прихованих намірів, він просто хотів потішити і розважити засмучену жінку, яка в ці дні думає лише про смерть, до того ж – про смерть абсолютну, щоб ніхто не міг потім порушити її справжності й цілісності, торкатися, робити досліди, доводити якесь право когось на щось, настільки сильною є її втома від оточення, від людей, від безглузвих спроб створити щось на зразок справжності, як, наприклад, потреба розробити рекламу для похоронного бюро. Адже справжність створити не можна, вона або є, або ні; і будь-які спроби зробити це штучно призводять лише до викривлення та спотворення цієї істинної справжності.

Проте штучно створена Жан-Марком ситуація почала проникати до реальності, витісняти її, змішуватись із нею, і врешті-решт було вже неможливо розрізнити, що є справжнім. Жан-Марк із тривогою спостерігає, як змінюється Шанталь – жінка, у справжності якої він не сумнівався, – під впливом цих листів від «незнайомця»: «... раніше їй не подобалось носити намисто з

рожевих перлів, навіть коли він просив її про це; зараз же вона без вагань підкорилася чужій волі» [82, с. 222]. Думки Жан-Марка були сповнені ревнощів до вигаданого ним образу. Ці почуття бентежили його, бо вони руйнували те, в чому він був упевнений – справжність і непохитність образу коханої жінки. Усе справжнє потихеньку перетворювалось у примарне. А якщо взяти до уваги, що Шанталь була для нього наче струною, завдяки якій він відчував світ, то тепер, коли струна ця ослабла, Жан-Марк почав тонути у хаосі, яким тепер став для нього оточуючий світ. Він ставав байдужим до всього і до нової «несправжньої» Шанталь. Усе життя Жан-Марка тепер теж здавалося йому примарою, він втратив землю під ногами, опору, якою була для нього Шанталь. Тепер йому не було на що покладатися. Людина раптово зрозуміла, що в сучасному світі немає нічого справжнього і все навколо примарне.

Шанталь, дізнавшись про істинного автора листів, сприйняла все, як бажання Жан-Марка заманити її в пастку, перевірити. Така думка лякає її і теж руйнує її непохитне уявлення про справжність коханого чоловіка. Потім вона розцінює це як ще одне вторгнення у свою цілісність. Це викликає лютість і страх, бо є прямою загрозою справжності самої Шанталь. Вона відчуває зміни у собі, викликані цими листами. Отже вона і те, що в ній головне, а саме її цілісність і справжність, беззахисні перед стороннім впливом ззовні.

На щастя, бажання віднайти загублених одне одного і відновити справжність, що тримала їх у цьому світі, виявилось сильнішим за штучність фантастичного примарного світу, який вже встиг стати реальністю. Однак трапилося це тільки тому, що обидва герої усвідомили цінність того, що втратили, і тому їм (може трохи казково) був дарований шанс вистраждати собі майбутнє, в якому більше не буде місця випробовуванням справжності одне одного, бо надто вже це тонка й крихка річ.

М. Кундера завершує своє дослідження справжності низкою риторичних питань. Шанталь прокидається від кошмарного сну. Однак, що вважати сном? І чий це був сон? І коли реальне життя героїв почало перетворюватися у фантазію? Автор залишає право відповіді на ці і інші питання за читачем. Адже у сучасному світі

між реальним і ірреальним досить важко, а іноді і неможливо, провести чітку межу. І невідомо взагалі, чи існує ця межа, бо в кінці життя, яке людина звикла вважати справжнім, може виявитися, що «це все неправда» [82, с. 280]. Так усвідомлюється відносність усього суцього. Реальність стала тотожною грі, і набула калейдоскопічного характеру, коли все навколо розшаровується. І гра ця зовсім не невинна, бо створене, фантастичне часто починає панувати і витісняти справжнє, реальне. Тоді кохана людина може почати роздвоюватися, «тиражуватися», доки неможливо буде розрізнити оригінал і численні копії. Такими є наслідки відчуження людей одне від одного.

* * *

Література другої половини ХХ століття відображає розлад, вештання, розгубленість та пригніченість людей у цьому світі. Люди бояться одне одного, бояться навіть самих себе, тому обирають самотність, але і невимовно страждають від неї. Проте зблизитися з іншою людиною – настільки ж самотньою – означає розкритися і стати беззахисною. Саме через такі «побічні ефекти» далеко не кожний готовий до цього. Незважаючи ні на що, кожний у сучасному світі мріє, щоб його знайшли в цьому абсурдному хаосі, щоб розірвати калейдоскоп реальностей та коло самотності і віднайти себе.

Людина другої половини ХХ століття вже не намагається зрозуміти сенс світу чи змінити суспільство, вона щосили оберігає себе, скоріше те, що від неї лишилося. Цей тиск є надто сильним, і людина змушена переродитися, стати постлюдиною, щоб вижити і зберегти здоровий глузд. Вистояти в боротьбі з масовою культурою, що безперервно зомбує людство, із людьми-споживачами, людьми-носіями інформації, які вже не мають власних облич, коштує величезних зусиль, і той, хто здатен пройти крізь усі кола цього «пекла», на нашу думку, заслуговує називатися героєм. Варіантів вирішення цього завдання чимало. Цим

постмодернізм схожий на реальне життя: все залежить від вибору людини (читача, глядача тощо).

Мистецтво другої половини ХХ століття є кризовим, тому і персонажі у ньому досить специфічні. Однак, які умови існування – такі і герої. Отож не варто звинувачувати постмодернізм у темряві і песимізмі. Так, твори цього періоду повні захисної іронії та гротеску, та не слід сприймати їх серйозно (несерйозність – це принцип постмодерну). Це просто захисна оболонка, в якій людина ховається від світу, від інших людей, від самої себе. Ця людина – ані погана, ані добра, вона просто намагається в цьому абсурді жити і до того ж бути щасливою. А коли їй це вдається, вона сама собі дивується і від цього ще більше заслуговує на звання героя. Це герой незвичайний, його «Я» несхоже на жодне з відомих філософії або літературі «Я». Воно багатоманітне, повне облич, які іноді видаються масками, що час від часу зникають або назавжди лишаються з людиною, нестабільне і творче. Зрозуміти таке «Я» означає вступити з ним у гру, сповнену кодів і загадок, стерти межі між реальним та ірреальним, втекти від визначеності до відносності, стати таким же незалежним, іронічним, скептичним, трохи романтичним і сентиментальним. Саме такою є людина другої половини ХХ століття.

Сучасний герой вміщує у собі велику кількість характеристик, які іноді виключають одна одну. Через таку різноплановість майже неможливо вивести чіткий портрет «героїчної особистості», вирахувати формулу її поглядів, морально-етичних цінностей та ставлення до світу. Однак незаперечним залишається той факт, що навіть якщо зміст постмодерністського твору здається поверховим, у ньому є герой. Це особистість, яка має незвичайний індивідуалістичний характер, яка здатна діяти, яка розуміє цей світ як середовище постійної боротьби і готова боротися, аби стати вільною. Людина, яка прагне реалізуватися і визначитися в суспільстві, в такому суспільстві, не може не викликати поваги і захоплення. Така людина має майбутнє, а отже майбутнє буде і у світу.

АКСІОЛОГІЧНА СПАДЩИНА ЛЮДСТВА – СЕМАНТИЧНИЙ КАЛЕЙДОСКОП ТРАКТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ ГЕРОЇЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Аналізуючи наукові роботи з аксіології, можна констатувати, що проблема героя завжди йде поруч із проблемою пануючих у конкретну епоху ціннісних систем. Кожна така система висуває свій ідеал, а отже – і свою «героїчну особистість».

Відомий американський соціолог Рональд Інглхарт розкриває глибинні причини зміни цінностей протягом ХХ століття. Він звертає увагу на складність цього процесу: адже, з одного боку, світорозуміння, світобачення, світовідчуття людей здатні впливати (і впливають) на економічне, політичне та соціальне життя суспільства, однак, з іншого боку, ці трансформації так само здійснюють вплив на розвиток суспільства в цілому, а таким чином – і на становлення та закріплення нової системи цінностей. Р. Інглхарт пов'язує це з історичним розвитком економіки держав, а отже і добробуту населення.

Саме добробут, на думку дослідника, є головним фактором у процесі ціннісних змін. Він підкреслює різницю пріоритетів різних поколінь.

Століттями більшість населення переймалася проблемою фізичного виживання. Економічні негаразди, голод, тяжкі умови проживання всіляко сприяли підвищеному рівню тривоги людей за своє життя. Але у другій половині ХХ століття (після другої світової війни) ситуація потроху змінюється на краще, що призводить «до поступового зрушення пріоритетів від «матеріалістичних» цінностей (коли упор робиться перш за все на економічній та фізичній безпеці) до цінностей «постматеріальних» (коли на перший план висуваються самовираження і якість життя)» [79, с. 8]. Цей процес отримав назву модернізації (за термінологією Р. Інглхарта), суть якої полягає в покращенні умов існування,

збільшенні «економічних і політичних можливостей даного суспільства». Це сприяє розвитку суспільства, зростанню добробуту і «дозволяє суспільству рухатися від стану бідності до стану багатства» [79, с. 9].

Ставлення до багатства в різні епохи було різним. За часів аграрних суспільств багатством була земля, а системою цінностей Р. Інглхарт вважає відсутність соціальної мобільності. Можливість збагатитися означала лише захоплення чужої землі, що могло означати навіть вбивство її власника. Для запобігання цьому впроваджувалися норми за якими належало покірно приймати «даний народженням статус» і засуджувати «честолюбця й кар'єриста».

«Матеріалістичні» цінності вже поважали прагнення до накопичування багатства. Таке прагнення розумілось як позитивне і навіть героїчне. Саме цей етап розвитку дозволив досягти відносно високого рівня життя та економічної безпеки, коли людині більше не потрібно було боротися за існування.

Це призвело до переходу на наступний рівень розвитку, основною характеристикою якого стало поступове наголошення на «постматеріальних цінностях, віддаючи більш високий пріоритет якості життя, аніж економічному зростанню» [79, с. 12]. При цьому «матеріалістичні» цінності, тобто «економічна та фізична безпека», зовсім не зникають, не руйнуються та не знецінюються, але вони перестають відігравати провідну роль і бути на першому місці для постматеріалістів.

Говорячи про те, що «постмодернізація являє собою зрушення у стратегіях виживання» [79, с. 32], американський соціолог підкреслює, що в новій стратегії відсутня або знижена значимість влади. Адже будь-яка влада і будь-який авторитет обмежують свободу особистості, підкорюючи її бажання своїм (більш широким) інтересам. В епоху «матеріалістичних» цінностей або за часів аграрного суспільства, коли економічний крах та фізичне знищення були реальною загрозою, люди не мали впевненості в майбутньому, а тому охоче й свідомо йшли на підкорення владі, котра здатна була їх захистити.

Таким чином усі сфери життя суспільства поступово змінюються відповідно до нової системи цінностей. Культура також не є виключенням: «зміни в соціально-економічному середовищі, впливаючи на життєвий досвід індивідів, тим самим сприяють переформуванню переконань, позицій та цінностей на індивідуальному рівні» [79, с. 31].

Образ героя в контексті масової культури

Існує багато поглядів стосовно масової культури як різновиду мистецтва. У ХХ столітті масова культура, розвиваючись, набуває самостійності і власного наповнення. К. Разлогов визначає масову культуру як «культурну продукцію (в самому широкому сенсі слова – від творів мистецтва до споживчих товарів і кулінарії), яка створюється і розповсюджується професіоналами із розрахунку на споживання на комерційній основі широкими масами людей поза залежністю від соціального стану, статі, віку, національності тощо» [156, с. 143].

Основною відмінністю масового мистецтва від немасового культурологи називають значимість естетичного в кожному з них. О. Кривцун підкреслює, що «в мистецтві масовому естетичне начало ніколи не є домінуючим» [81, с. 153], хоча цей компонент обов'язково присутній (як і в будь-якому мистецтві). Масове мистецтво глибоко пов'язане з фольклором, а отже «відсилає до синкретичних доестетичних форм сенсоутворення» [81, с. 152], до міфологем.

Сучасне масове мистецтво, однак, зводить цей естетичний компонент майже нанівець. Головним у цьому мистецтві є шоу, видовищність. А художня виразність не є вже настільки важливою. Хороша талановита гра акторів затьмарюється (а іноді і замінюється) спецефектами та комп'ютерною графікою. Усі ці елементи разом забезпечують популярність, а отже – касовість та прибутковість. У цьому є і плюси, і мінуси. І, безумовно, література

тут не стоїть осторонь. Усі популярні твори мають приблизно один сценарій і робляться, як і масовий голлівудський фільм, «за принципово єдиною схемою» [81, с. 163].

З точки зору немасового мистецтва, високого мистецтва, масова культура примітивна, однак її продукція завжди відзначається високою якістю, «в своїй примітивності вона повинна бути довершеною – лише в цьому випадку їй забезпечений глядацький і комерційний успіх» [55, с. 12]. Як зауважує А. Данилюк, класичне мистецтво і мистецтво масове пов'язані між собою. Саме класичне мистецтво надає той художній матеріал, який стає фундаментом для творів масової культури, який вона перетворює, спрощує, модернізує тощо.

Розповсюдженню продуктів масової культури сприяють усі засоби масмедіа, які беруть активну участь у створенні цих продуктів: кіноіндустрія, радіо, телебачення, Інтернет, друковані популярні видання тощо. Р. Інглхарт стверджує, що зростання добробуту населення призводить до модернізації суспільства. Культурологи розвивають цю думку, уточнюючи, що модернізація та демократизація суспільства, підвищення рівня життя людей сприяють формуванню і розвитку масової культури.

Не ставлячи за мету аналіз масової культури як явища, варто зазначити, що як і будь-яке самостійне утворення вона має і позитивні, і негативні сторони, а також впливає на становлення особистості та на рівень освіченості. З одного боку, вона знижує естетичний компонент мистецтва, потурає поверхневому сприйманню інформації, знижує інтелектуальний потенціал індивіда, націлена здебільшого на середнього глядача/читача і має на меті розважити, а не просвітити людину. З іншого ж боку, масова культура допомагає людині адаптуватися в сучасному світі, «перетворюючись на своєрідний механізм психотерапії в умовах повсюдного ускладнення процесів життєдіяльності» [156, с. 144], вона продовжує нести до своєї аудиторії ті ж самі цінності, що і немасове мистецтво, але в дещо спрощеному та оздобленому спецефектами варіанті. І якщо мистецтво модернізму проголосило себе елітарним, то на протипагу йому одразу виступило мистецтво

для всіх – масове мистецтво. А постмодернізм сам по собі став частково масовим, увібравши в себе масову культуру.

Тому і з'являється кітч як один із найяскравіших елементів масової культури, для якого головним фактором є комерційна цінність, яка досягається відомими способами: «захоплююча фабула, а також ідея чи мораль, що лежать на поверхні, «запуск» емоційних механізмів – зворушливості, жалості, як, наприклад, в мелодрамах, або страху та агресії, як, наприклад, у бойовиках, трилерах тощо» [94, с. 184].

Масова культура здійснює на людину неабиякий вплив. Героєм сучасного масового мистецтва, на думку О. Кривцуна, є, як і завжди, «простий хлопець», але тепер, підкреслює дослідник, він обов'язково «правильний». Тому «ідеологічна нормативність, що уміло загортається в цю обгортку і виступає головним фактором, який впливає на масову свідомість» [81, с. 165]. Вплив цей надзвичайний, коли поведінка людей, усі цінності, установки, навіть стиль спілкування залежить від моделей, запропонованих масмедіа (здебільшого – кіно).

Ціннісні орієнтири особистості ХХ століття

У 1912 році у виданні «Театр и искусство» (№ 51 від 16 грудня) було опубліковано статтю Федора Сологуба «Нетлінне плем'я», в якій відомий письменник підняв проблему літературних героїв (у даному контексті маються на увазі літературні персонажі взагалі, а не «героїчна особистість»). Письменник чітко і виразно наголосив на тому, що мистецтво – це не сліпе відображення або «дзеркало» життя; а реальні люди є зовсім не сюжетами для художніх творів, а всього лише «матеріалом», «моделями» для створення цих самих сюжетів.

Справді, з чого складається людина як мисляча і духовна істота? Зазвичай – із більш або менш (і це частіше) організованої мішанини чужих думок, чужих метафор, слів та правил, звичок,

набутих із книг, тобто перейнятих від літературних персонажів. Виходить, що саме вони – літературні персонажі – і є «справжніми, дійсними людьми, істинним, невмирущим населенням нашої планети, природженими будівельниками наших душ, хазяями нашої землі». Вони змушують людей наслідувати або засуджувати їх і те, що вони наслідують або засуджують. Саме вони є справжніми господарями над людськими умами та душами, а люди самі по собі є лише їх «блідими тінями». І вони необхідні людям, для того щоб «вчитися в них пізнанню добра й зла, правди й брехні, краси й неподобства».

Таким чином життя без мистецтва неможливе, принаймні не може бути повноцінним, яскравим та різноманітним. Оскар Уайльд був певен, що природа і особливо реальне життя є справжніми дзеркалами мистецтва, що вони вдало чи не дуже вдало копіюють світ літератури. І, за його зауваженням, усі нігілісти вийшли з творів І. Тургенєва, а ХІХ століття цілком і повністю створив О. де Бальзак. Трохи перебільшують Ф. Сологуб з О. Уайльдом, однак лише трохи. Літературний герой має надзвичайну силу впливу на нас, людей, які реально існують у реальному світі.

Література здатна змінювати світ, хід історичних подій, непомітно впливати на людський розум та свідомість. Тому будь-який автор завжди нерозривно пов'язаний із майбутнім, а отже – несе певну відповідальність. Митець, яким би незалежним він не намагався бути, завжди має зв'язок із суспільством, бо плід його праці (у даному випадку – літературний витвір) так чи інакше визначає світогляд епохи і таким чином впливає на розвиток суспільства та усіх його структур.

Літературі, незалежно від установки окремої художньої течії чи напрямку, властиве бажання будь-що змінити світ. Це досягається висвітленням за допомогою художніх засобів найболючіших проблем сучасності. Кожний письменник робить це по-своєму, додаючи своє розуміння дійсності та проблеми «людина і світ» і свої ідеали. Реаліст стає на бік якоїсь з антагоністичних суспільних сил; модерніст постає проти суспільства, яке володарює над особистістю та подавляє її волю; постмодерніст з іронією

спостерігає за суспільством, покинувши мрії про ідеальний соціальний устрій.

У кожен епоху розуміння людиною себе, світу, суспільства змінюється. Цим і відрізняються епохи античності та Середніх Віків, Бароко та Відродження. Крізь призму людини – «міри всіх речей» – ми уявляємо світ та його особливості. Образ літературного героя не може лишатися статичним під час змін у суспільстві, адже змінюється також і духовна сфера й естетична парадигма, виразником якої і виступає літературний герой. До ХХ століття всі герої художньої літератури проходили під знаком плюс або мінус. ХІХ століття поставило перед людиною проблему морально-етичного вибору, що одразу наділяло людину певним набором характеристик і визначало її дії. Усе було зрозумілим і прозорим. ХХ століття руйнує уявлення про позитивний та негативний образи. Письменники-модерністи часто пропонують нам особистостей, які не повинні нам імпонувати (якщо наслідувати кодекс моралі попереднього століття); однак в їх «неправильності» є щось незвичайне, цікаве, що вабить і не дозволяє назвати цей образ лихим чи ганебним. Плюс та мінус змішуються, а у другій половині ХХ століття їх вже неможливо відокремити одне від одного. Негативні вчинки персонажів вже не викликають звичного для ХІХ століття осуду, а те, що безумовно мало б вважатися правильним та добрим, дуже часто видається штучним, фальшивкою, замінником справжнього (чи-то добра, чи моралі, чи почуттів), про яке не варто і говорити, щоб не втратити або не зіпсувати. Категорії Добра і Зла перестають бути непохитними святинями. Усе розмивається у своїй відносності, і герої романів модерністів і постмодерністів позбавились від маркування та чіткого віднесення до того чи іншого табору.

Однак, незважаючи ні на що, «табори» лишилися, просто вони переорієнтувалися та змінили наповнення. Тепер людина в художньому творі ХХ століття належить або до сірого натовпу, який розчиняє особистість у масі індивідів і підкорює собі волю людини, або до тих, хто насмілився піти проти натовпу і намагається зберегти свою індивідуальність та несхожість, що

часто досягається шляхом внутрішнього духовного перевороту, відмови від колишнього життя, втечі від суспільства, або приречення на вічну самотність і відчуття страху. «У порівнянні з попередніми епохами літературний герой ХХ століття є приниженим та обікраденим. Він позбавлений рівноваги та стабільності, його маленьке приватне життя розпалося під ударами соціальних катаклізмів» [141, с. 523]. І цей стан не залежить ані від соціального статусу, ані від матеріального становища, оточення, зв'язків тощо.

Література ХХ століття зберегла для нащадків процеси формування цілої культури (спочатку культури модерну, а пізніше і постмодерну). Це є своєрідним зрізом усіх думок та емоцій, які панували в ХХ столітті і які і визначили його духовне обличчя. Художні твори ХХ століття змінили світ, адже були свого роду гучномовцем, що підсилює голос лідера, яким були провідні філософські напрямки цього періоду. Люди освічені та прозорливі завжди відчують, коли в суспільстві відбуваються зміни, тим більше коли ці зміни починаються з найбільш чутливої (і тому найважливішої) сфери – з духовності суспільства. Однак навіть такі люди не завжди можуть осягнути весь розмах нового, що приходить непомітно і раптово. Художня література підхоплює ідеї, які «носяться в повітрі», і робить їх доступними для широкого кола людей. У ХХ столітті література дала змогу людині самій обрати собі роль: вона може обрати звичну роль стороннього споглядача, може взяти безпосередню участь в оповіді, може стати автором і змінити хід роману й вигадати абсолютно неповторний фінал, може бути співучасником героя або самим героєм.

Якщо попередні століття відомі своїми усталеними моральними нормами та кодами, то ХХ століття з самого початку намагалось позбутися цих «пут». Це було продиктовано прагненням людини звільнитися. Справді, такі норми і правила направляють і багато в чому обмежують людське життя, але і керують соціальною діяльністю світу, а також допомагають людині усвідомлювати і оцінювати своє існування, знаходити сенс і мету в ньому. Ф. Ніцше звільняє людину від усіх обмежень, які ці

моральнісні категорії на неї накладають. Людина більше не є їх жертвою, вона сама обирає собі цінності та переконання, керуючись власною волею. Проте разом із такою свободою людина отримує і самотність, яка є наслідком відчуження від людей, від прагнень усього світу, від самої себе врешті-решт. Крайній індивідуалізм теж є дуже небезпечним, бо призводить до втрати ознак «героїзму» в людині, в соціумі. Людина втрачає духовність і знецінюється як особистість, задовольняючись малим щастям (яке все частіше означає зручність та комфорт), досягнення якого не потребує великих зусиль.

Такий стан речей, з іншого боку, є вигідним принаймні тим, хто намагається за рахунок натовпу досягти якоїсь власної мети. Люди, яким достатньо «крихт», не будуть змагатися за щось більше. Ситуацію такого контролю і «підстраховує» так звана масова культура в усіх її проявах – кіно, література, музика, розважальні заходи тощо. Відпадає необхідність думати, порівнювати, робити висновки та приймати рішення. Людина, яка розмірковує, яка на це здатна, представляє собою загрозу для певних соціальних груп, переважно тих, що керують або прагнуть керувати суспільством, а отже і зацікавлені в постійній, стабільній владі над натовпом. І для цього зниження загального культурного рівня підходить якнайкраще.

Наводнення книжкового простору «легким читивом» призводить не лише до зниження інтелектуального рівня населення, а й деморалізує суспільство зсередини. По-перше, така література не потребує від людини ані підготовки, ані налаштування на сам процес, ані переживань та висновків по прочитанні; а по-друге, і ця прихована загроза є головною, це вульгаризує людину, знецінює в її очах справді цінні категорії. Тому і переводяться «героїчні особистості» у реальному світі, і сам героїзм як явище змінюється, набуває дещо спотвореного вигляду, але за відсутністю іншого, потрібно плекати залишки хоча б такого «мутованого» героїзму. Люди з недовірою і зневагою ставляться до «інакших» індивідів, тих, котрі знайшли в собі мужність відстояти свою індивідуальність і боротися із хворобливим індивідуалізмом.

Хоча тих, хто обирає масовість, легко зрозуміти. Багато з них просто надзвичайно налякані та самотні. І небажання це усвідомлювати ми бачили на прикладі героїв романів Е. Хемінгуея, які намагалися втекти від самих думок. Тому люди обирають легку розважальну літературу. Вони не можуть і не хочуть страждати, переживати, боятися ще й у художньому тексті. Окрім того, такий текст може стати для них своєрідним дзеркалом, яке холодно і без жодних вагань покаже їм усі їх страхи. Художня оповідь може їм нагадати про те, чого вони не хочуть знати. Стати перед таким дзеркалом і зайняти місце героя такого тексту здатен не кожний. Тому люди хочуть від літератури допомоги в легкому переживанні життя, де глибоким почуттям і справжнім емоціям нема місця, тому що вони, як правило, заважають спокійному впорядкованому плинові життя без душевних потрясінь і драм.

Людина в ХХ столітті одержала право вибору. Це надало їй ілюзію свободи; ілюзію, тому що людина не може бути дійсно вільною в сучасному світі машин, комп'ютерів, масмедіа, де її кожний крок фіксується і занотовується; де стираються межі й національні особливості між країнами; де всі споживають однакову їжу, носять однаковий одяг, дивляться однакові новини. Люди тоді теж стають однаковими зі стандартними головами та серцями, які продукують такі самі думки й почуття.

ХХ століття – це епоха панування матеріального. Оточуючи себе речами (нехай і коштовними), людина поступово сама перетворюється на річ. Суспільство таким чином підкорює людину, робить її слабкою, позбавляє волі, бажань, а отже і свободи. Здебільшого люди підкорюються впливові суспільства: підкоритися завжди легше, ніж боротися і пробувати щось довести, однак поряд із такого роду процесами завжди йдуть протилежні. Протидія потрібна, бо зумовлює існування як позитивного так і негативного начал. Тут теж потрібно зробити вибір, і дехто обирає боротьбу. Така людина вже заслуговує на увагу, бо вона пішла на те, щоб виділитися з натовпу. Щоб не казали про сьогоденне «вільне» суспільство та його людей, а вони носять досить тісні шори, і кожен, хто наслідиться їх розірвати, викликає у решти подив і

«підозру на власну думку». Людина, яка постає проти однаковості і байдужості, стає на шлях одинака. Вона відчуває при цьому страх, бо самотність – це добре лише тоді, коли є з ким нею поділитись. Осмислення усього, що діється навколо призводить до відрази та неприйняття світу, людей, які продовжують йти у натовпі невідомо куди, себе самого, що відірвався від цього натовпу, але не пристав ще до жодного берегу.

У попередніх культурах, стилях, системах світосприйняття художні характери завжди можна було віднести або до позитивного, або до негативного табору. Набір характеристик, який визначав цю позитивність чи негативність, з часом змінювався, іноді заперечуючи недавні ідеали. Але сама ця протилежність була непохитною, як і боротьба двох начал. Часто перемога позитивного начала була підробкою, штучним заміником реальності. Після великої кількості «життєстверджуючих» характерів характери іншого роду видавалися дивними, навіть неприйнятними, а отже проголошувалися завідомо занепадницькими, надто темними і песимістичними, тобто поганими.

Таке розподілення героїв на добрих і поганих багато в чому є наслідком соціальної визначеності людини та соціального розшарування суспільства, а також проникнення соціологізації та ідеологічного фактору у приватне життя людей та їх стосунки. ХХ століття взагалі пройшло під знаком заангажованості: герої художньої літератури, масової культури діляться на своїх і чужих. «Свої», ясна річ, будь-що мають вистояти і перемогти. «Чужим», які насправді не дуже відрізняються від «своїх», окрім приналежності до протилежного табору, не лишається жодного шансу на перемогу. Такими клонованими «героями» переповнена сучасна індустрія розваг. Переживаючи розчарування в собі, в оточуючих людях, в суспільстві та існуючій системі цінностей, людина потребує непохитного ідеалу, який і надають їй засоби масової інформації, телебачення, література та кіно.

Надзвичайно швидкий темп сучасного життя змушує людину пристосовуватись. Однак на нормальну адаптацію немає часу, бо якщо ти відстав, то це назавжди, і наступний потяг ніколи не

прийде. За таких обставин важко називати цей стрімкий біг прогресом, адже прогрес в усьому має поліпшувати і полегшувати життя людини. З точки зору праці та фізичних навантажень все так і є, однак цей постійний рух уперед залишає позаду жертви – духовні, інтелектуальні жертви. Справді, це – витрати «великого шляху», але якщо є загроза навіть для однієї людини, то можливо гра не варта витрачених на неї зусиль, бо вона може обернутися загрозою для всього людства.

Людина більше не йде попереду; технологічний та соціальний рухи давно вже її обігнали. Для людини навіть безпечніше триматись осторонь або й позаду цього «катка», щоб не бути розчавленою його масою. Проте вона змушена також щодуху бігти слідом, аби не залишитися поза усіма накопченими знаннями, досвідом та новими цінностями, яких стає дедалі більше і які дуже швидко змінюються. Дійсно, в наш час ідеали довго не живуть, не кажучи вже про ідеї. Світ «не встигає» за постійно прибуваючою інформацією. Те, що було актуальним вранці, ввечері вже забуто і покрито пилом. Те, що вчора вважалось свіжим і цікавим, сьогодні вже не відповідає запитам, що породжуються людськими потребами.

У такому світі вічний антагонізм добра і зла поступово стирається і врешті-решт у чистому вигляді сходиться нанівець. У сучасній реальності немає місця цим протилежностям. Це в жодному разі не означає, що ці категорії зникли. Аж ніяк, зараз вони актуальні як ніколи, і ярлики з ними дуже активно вішають на все, що попадеться. Проте змінилося ставлення людини до добра і зла, а отже змінився і набір характеристик, які визначали позитивного героя у художній літературі. Чи є ще такий герой у наш час?

Може скластися таке враження, що пересічній людині тепер начебто байдуже, чи оточує її добро, чи чинить вона сама щось лихе. Байдужість розповсюджується на все: на красу і потворність, на істину і брехню, на добре і погане. Це є справжньою духовною хворобою ХХ століття, коли людині все стає однаковим: і її дії, і її оточення, і навіть вона сама. Байдужість є ще одним цілком

логічним наслідком відчуження разом із самотністю і страхом. Але якщо самотність і страх руйнують саму людину, змушують її страждати, то байдужість є набагато більш небезпечною, бо вона впливає на долі інших людей, змінює світ загалом. Байдужість має здатність надзвичайно швидко і непомітно поширюватись, спустошуючи душі людей, вихолоджуючи їх та витравляючи все живе, що може відгукнутися на справедливість або несправедливість, відреагувати на гарне або потворне, боротися за істинне чи проти хибного.

Однак незважаючи на таку байдужість людини до добра чи зла, ані добро, ані зло нікуди не зникають. Позитивний герой у художній літературі теж не зник. Він дещо змарнів, змінив вигляд, адже і зло в ХХ столітті виглядає зовсім інакше, ніж у попередні століття. Мистецтво ХХ століття – це мистецтво кризи, тому і герої цього мистецтва – це ті, хто здатен подолати цю кризу. В них є і позитивне, що дозволяє їм вистояти в цій боротьбі, і негативне, хворобливе, адже епоха не може не вплинути на них; тобто вони є такими ж як і реальна людина в реальному світі. І тільки від них залежить, якій частині свого «Я» підкоритися (такий самий моральнісний вибір щодо себе реальна людина щодня робить у своєму житті). Позитивність суспільству необхідна, без цього неможливе його здорове існування. Тому потрібно створювати образи, які б працювали на позитивний суспільний ідеал. Література не просто є «дзеркалом життя»; вона і саме вона «намічає глибинні процеси розвитку, ставить заманливі ідеали і сприяє їх втіленню; ... в кожному історичному епоху вона розкриває не лише зрілість ідеалів, але й відповідну вірність шляхів їх реалізації» [22, с. 6]. Отже, сучасному суспільству варто пильніше придивлятися до художньої літератури як надзвичайно могутнього ідеологічного чинника.

Основою модерністської філософії та художньої літератури стало твердження про смерть Бога, проголошене Ф. Ніцше. Епоха постмодернізму теж запропонувала свій постулат, який відображав сутність епохи, а саме – смерть Автора, яку проголосив теоретик постмодернізму Р. Барт (стаття «Смерть автора» в журналі *Manteia*,

1968 рік). Ці дві «смерті» багато пояснюють у світлі питань про людину і світ навколо.

До заяви Ніцше людина мала Бога як першопричину всього, як останню істину, як уособлення творця світу і його судді одночасно. Ніцше позбавив людину такої «зручної» впевненості, розмив межі добра і зла, дозволивши людині подивитись «по той бік» від них, що завжди було неторканою і забороненою «свята святих» для людини. Ніцше дав людині можливість зайняти місце Бога, стати творцем самої себе та власних цінностей. Для цього вона повинна була стати вільною, однак не «від», а «для»: «Чи можеш ти дати собі своє добро і своє зло і навісити на себе свою волю, як закон? Чи можеш ти бути сам своїм суддею та месником свого закону?» [113, с. 45]. Людина має зрозуміти, що «все – брехня!» [113, с. 45]. І навіть «символи всі – імена добра і зла: вони нічого не виражають, вони тільки підморгують. Божевільний є той, хто вимагає знання від них» [113, с. 54].

Таким чином епоха модернізму від початку була позбавлена багатовікового абсолюту, останньої інстанції істинності. Декларація Ніцше спричинила протягом ХХ століття багато подібних «смертей»: смерть Автора (Р. Барт), смерть Культури (О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гасет), смерть Людини (М. Фуко). Постмодерністська людина, спираючись на теорію Ніцше, водночас і відштовхується від неї, намагаючись подолати «волю до влади». Це призвело до «загибелі» Автора, який на певний час зайняв місце Бога, і тепер людина-читач, людина-персонаж зливаються і стають людиною-автором, який має право голосу і вибору. Автор-творець, автор-пророк, автор-месія зник без сліду. Зовнішній погляд змінюється внутрішнім, об'єктивне підкорюється суб'єктивному.

Така зміна була спричинена «прогресивним витісненням елементів «людського, надто людського» [117, с. 226], що дістало назву «дегуманізації», за визначенням Х. Ортеги-і-Гасета. Сучасний письменник і будь-який митець загалом «ставить за мету зухвало деформувати реальність, розбити її людський аспект, дегуманізувати її» [117, с. 234]. Реальність більше не сприймається людиною як чітко впорядкований порядок речей. Місце реального

світу заступає ірреальність. Так само як і зникає звичне дзеркальне зображення особистості, характеру, відкритість сюжету тощо. Такий вплив на людину є безумовно негативним. Засилля антикультури спричиняє великий тиск на людину, бо культура втрачає свою гуманістичну сутність.

Приблизно те ж саме має на увазі М. Фуко, який проголошує «смерть людини» як зникнення гуманістичної особистості з культури ХХ століття. Таким чином стає ясно, що нема чого відобразити, а це означає, що залишається одне – створити нову реальність, якою стає «його величність» Текст, і нового героя, яким стає постмодерна особистість.

Людина модерну усвідомила, що вона є заручником процесу тотальної матеріалізації і упредметнювання. Вона сама ставала предметом, річчю. Рішучий виступ проти цього відобразився у художній літературі модернізму. «Вирішивши, що вона є рівною богам, людина знищує подібних собі, а потім і саму себе» [141, с. 531]. Часто у творах цього періоду ми не можемо знайти різницю між предметами та людиною, бо речі стають героями творів, а людина перетворюється на річ. Люди цієї епохи відчули необхідність втечі від дійсності заради збереження себе. Дещо романтично, щоб не сказати утопічно. Але на долю цих людей випало чимало, тому можна їм пробачити їх страх перед життям. Суспільні процеси у ХХ столітті здійснювались під час кризи, що не могло не вплинути на бачення світу людиною і сприйняття самої себе. Для того щоб бути здатною пережити це навантаження, людина поринула в нову форму – модернізм.

Неприйняття такої упредметненої дійсності стало наслідком появи відчуження, точніше не появи, а загострення. До ХХ століття відчуження теж існувало, однак було не таким помітним; це була досить відносна проблема. Відчуження проявлялося перш за все у зреченні світу речей, які ця дійсність створювала. У ХХ столітті відчуження набуває тотального розповсюдження і дійсно стає страшною хворобою сучасного суспільства. «Воно, у своїй сьогоднішній тотальній (абсолютній) формі, таке ж невидиме зло, як і радіація, ба зло ще прикріше, тому що остання – хоч би те

добре – конкретизовано усвідомлюється» [62, с. 46]. Люди, які роблять спроби подолати цей стан, «одужати», вирізняються поміж решти, хто навіть не усвідомлює руйнівної дії відчуження. Багато хто з філософів та літературних критиків називають людей цієї епохи (у тому числі її героїв) слабкими, млявими та блідими. Однак хто ж виглядає інакше після тяжкої хвороби? У даному випадку і процес – боротьба, і результат – подолання відчуження – мають однакове важливе значення.

Героїчна особистість – ідеал чи реальність

Персонажі, яких ми назвали героями, виступають проти будь-якої примусовості з боку суспільства. Нормативність, умовність, надто велика кількість оманливих зв'язків людей із соціумом та між собою насправді тільки роз'єднує їх. Для збереження себе як особистості й індивідуальності від людини потребується чимала стійкість та впертість. Тільки тоді, усвідомивши цю необхідність, людина зможе звільнити свою свідомість від упереджень. Це стосується не тільки (і не стільки) сфери культури, а й реального буття людей. Усвідомлення реальності як мозаїки, як набору малюнків, з яких людина може обрати собі той, який їй найбільш імпонує, звільняє людину від панівної сили, що керує її життям. Це є шлях постмодернізму.

При цьому, звичайно, руйнується поняття «ідеалу», бо кожна «реальність», кожний з цих малюнків має свої обрії, свої закони та правила гри, свої ідеали. Загалом, ідеал – це «уявлення про моральнісну досконалість, яка частіше за все виражається в образі особистості, що втілила такі моральні якості, які можуть бути вищим моральним зразком. Моральнісний ідеал відображає соціально-економічне положення класу і відповідає його критерію моральнісності та суспільному ідеалові» [147, с. 123]. Як пише Е. Ільєнков, ідеал є ідеальним образом, який визначає спосіб мислення і діяльності людини або суспільного класу [Див.: 149].

Отже, ідеальний герой має втілювати собою конкретну систему цінностей даного суспільства. Саме тому ідеалові героя, такому, як ми звикли його бачити у попередніх епохах, немає місця в цій системі. Змінився герой, змінилися й ідеали. Руйнуванню ідеалу в літературі завжди передує той самий процес у реальному житті. Цьому сприяє падіння суспільних ідеалів, які відіграють значну роль у формуванні масової свідомості. У середині ХХ століття людство ще мало досить стійкі суспільні ідеали, які пропонували зразки моралі та досконалості і духовні орієнтири. Усе це впливало на взаємовідносини людини з суспільством, з іншими людьми, на розуміння людиною себе та свого місця в суспільстві згідно з критеріями цих суспільних ідеалів. Ці ідеали найкраще втілювалися в персонажах художніх творів, а саме – в героях. У кінці ХХ століття ситуація докорінно змінилася.

У такому разі постає закономірне питання: а чи потрібні взагалі ідеали? Незважаючи на негативні наслідки, які несуть собою ідеали, а саме – ідеалізація, прагнення неможливого, обов'язкове розчарування та спустошення тощо, відповідь на це запитання однозначна – безумовно, ідеали потрібні. Вони завжди віддзеркалюють настрої, які панують серед людей у суспільстві, суспільні відносини та вартість людини в конкретному соціальному середовищі. Без ідеалів мистецтво стало б холодним та асоціальним. Тому суспільство має плекати свої ідеали, переживати їх падіння і створювати нові, бо вони підтримують життя суспільства та стимулюють його розвиток. Однак потреба суспільства в героях не повинна перетворюватись на вимогу жертви від цих героїв. Така крайність є не менш небезпечною за повне нехтування проблеми ідеалів та «героїчних особистостей», тому що «герой стає зразковою ношею для поведінки і перетворює тим самим інших людей у потенційні жертви» [79, с. 24]. Саме таке тлумачення героїзму покладене в основу тероризму.

Отже питання, чи потребує взагалі сучасне суспільство героїв, є досить неоднозначним. З одного боку, «нещасна країна, яка немає героїв» [10, с. 91], бо це означає, що в цієї країни немає видатних особистостей, які могли б стати на її захист у скрутну годину. Це

стосується і політичної, і економічної, і культурної скрути. А якщо таких героїв немає, то це тільки через духовну й ідеологічну «бідність» суспільства, яке не здатне виховати необхідні для «героїчної особистості» риси характеру, затвердити цінність певних ідеалів та людських якостей. Таке суспільство і така країна є справді «нешасними», бо немає стійкої, глибоко обґрунтованої, культурної бази, яка необхідна для становлення особистості. З іншого боку, суспільству герої зазвичай необхідні для виходу із складних обставин. Тому, як стверджує Б. Брехт, «нешасна та країна, яка потребує героїв» [10, с. 91], бо це завжди є ознакою негараздів у суспільстві.

Таким чином, ми доходимо висновку, що суспільству все ж таки потрібні герої, однак, по-перше, воно має створювати належні умови для їх розвитку, а по-друге, в жодному випадку не вимагати героїчної поведінки від людини.

Ідеалами епохи модерну були категорії цілісності й нерозривності, які стосувалися і окремої людини, і цілого людства, і цивілізації загалом. Ці ідеали зазнали краху, що врешті-решт є долею всіх ідеалів. Однак це не означає, що людина не потребує або не може досягти цієї цілісності. Стабільність, цілісність, монолітність дають людині відчуття безпеки, захищеності та впевненості. Постмодерній людині ці відчуття потрібні так само, як і людині модерну, Ренесансу чи античності, однак шукає цілісності вона тепер в іншій, розшарованій дійсності. Таке, на перший погляд, легковажне ставлення до світу насправді дозволяє людині відчувати себе вільною, бо вона сама обирає собі ту чи іншу реальність, комбінуючи різні її елементи, змінюючи порядок «малюнків» мозаїки. Людині після всього, що їй довелося бачити і відчувати протягом існування людства, тепер лишається бути легковажною, грайливою та несерйозною. Інше ставлення до життя наприкінці ХХ століття здавалося б дивним та нерозсудливим.

Справжню цілісність світу людині може дати лише література, бо людина завжди бачить світ, виходячи зі своєї «ситуації» (якщо користуватися термінологією Ж.-П. Сартра) і не може досягнути світу у всій його «тотальності», тобто побачити усю його

різноманітність та взаємозв'язки всіх його елементів. На думку того ж Ж.-П. Сартра, це відбувається через те, що людина дивиться на світ зсередини. Це «звужує» погляд людини на світ. Художні твори пропонують подивитися на світ очима інших людей, тобто вийти, «виломитися» зі своєї «ситуації», що в реальності неможливо. Накопичення таких чужих «ситуацій» дає людині можливість «розширити» свій погляд та наблизитись до бачення й розуміння цілісності світу. Переживання чужих «ситуацій», чужих доль рятує людину від самотності, а отже є своєрідним допоміжним шляхом подолання відчуження. Однак справжнє подолання відчуження спочатку має відбутися в реальній соціальній площині. Література ж може лише допомогти людині в цьому.

Література розкриває перед людиною сутність світу і себе самої. Це є головною метою кожного письменника, «щоб у результаті його дії ніхто не міг послатися на незнання світу...» [134, с. 324]. Художня література дає людині знання і силу – страшну зброю і водночас велику владу над собою та світом. Саме тому, вважає Ж.-П. Сартр, відповідальність письменників за те, що вони пишуть і що дають людям, є безмежною. Адже письменник, перш ніж створити особистість, і сам змушений зробити певний вибір та продемонструвати стійкість у захисті своїх ідеалів. Тільки тоді описана ним людина стане справжньою і заживе власним, незалежним від автора життям. Література впливає на наш внутрішній світ і діяльність у реальному житті, забезпечуючи нас необхідною для існування інформацією. Це наче попередження, які не дозволяють робити певні кроки і змушують робити інші. Людина знає про можливі наслідки і тому має бути відповідальнішою, більш свідомою та добрішою, бо виправдати себе та свої дії незнанням вона вже не зможе.

Кожний письменник, створюючи літературний твір, стає наче посередником між людиною і світом. Саме в художньому тексті ідеї перетворюються на слова. Письменник, який покладає своє життя на те, щоб донести істину до людства, теж цілком справедливо може вважатися особистістю героїчною, адже він виконує своє призначення в досить суворих умовах сучасного

матеріального світу. Проте на цей бік життя не зважати ніяк не можна. Письменник ще більше відчуває тягар свого призначення, стикаючись із матеріальним аспектом життя. Він – жива людина, яка має свої потреби. Вона мусить їсти, пити, одягатись, забезпечувати своїх дітей та батьків усім необхідним. Саме тут автор стає перед складною дилемою: або продовжити розтлумачувати сенс буття та втілювати ідеї в образах і сюжетах, або піти на компроміс із собою, своїми бажаннями та своїм призначенням. За скрутних обставин, в які суспільство постійно ставить письменників, вибір досить часто доводиться робити на користь другого – «матеріального» – варіанту. Автор думає, що він міг би принести користь суспільству, однак важка праця провісника істини може не принести ніякого результату, зокрема це стосується і задоволення матеріальних потреб, і от такий автор обирає легкий шлях «жовтих» видань та «бульварних» романів, які добре забезпечують його існування.

Такий вибір може засуджувати лише затятий максималіст. Однак ця ситуація є дуже небезпечною. По-перше, письменник, зрікаючись свого призначення, нехтуючи головною метою свого життя, зраджує себе та свою сутність. Це призводить до внутрішньої підсвідомої (а згодом – до цілком свідомої) невдоволеності своїм існуванням, а потім до пригніченості, тяжкої душевної кризи, до справжньої трагедії особистості. Звідси випливає і другий негативний наслідок такого стану речей: коли такі випадки є множинними, суспільство теж впадає у кризу, тобто проблема стає глобальною.

Сучасна людина досить обережно ставиться до ідеалів, які пропонує їй суспільство і які втілює художня література. Досить довгий час література, засоби масової інформації були (і є зараз, але не в таких масштабах) підпорядковані політичним інтересам окремої людини, партії, країни тощо. Ці процеси відбувалися не лише на теренах колишнього СРСР, а й у США, Франції, Німеччині, країнах Латинської Америки тощо. Таким чином, у всьому світі люди мали причину зневіритись у тих ідеалах і тих «героях», які їм пропонувалися суспільством. Люди зрозуміли, що

більше не хочуть витратити свої життя заради перемоги над політичним опонентом країни та здійснювати примхи окремого лідера. Життя з такою метою більше не здається людям ідеальним та гідним наслідування.

Людину в ХХ столітті разом із суспільством «роздирають» протиріччя, в ролі яких виступають різного роду ідеали та ідеї. За таких обставин звичні моральнісні питання щодо вірності, дружби, кохання, чесності тощо, ставлення до себе та оточуючих людей набувають нового звучання та значення. Збереження цих категорій та визнання необхідності їх присутності в житті сучасної людини є надзвичайно важливою проблемою кінця ХХ століття. У вирішенні цього питання можуть допомогти вдало і вчасно підібрані ідеали, а також героїчні особистості художньої літератури.

Що більше суспільство повниться технікою, машинами та комп'ютерними програмами, то сильнішою виявляється протидія сфери культури, мистецтва та гуманітарного знання, які намагаються захистити індивідуальність людини від вимирання. Машина та технічні прилади не в змозі створювати духовність, духовні цінності та надбання культури, а без цього гармонічний зв'язок людини з суспільством завжди буде руйнуватися. Тісне сполучення людини з доробками культури є необхідним для вирішення ключових життєвих проблем. Стирання усіх меж, які закривають сутність людини від неї самої, та поразка сил, що примусово направляють людину в «потрібному» напрямку, допомагають людині швидше зрозуміти та оцінити себе як особистість, відчутти важливість самого факту свого існування у цьому світі. Герої творів ХХ століття постійно намагаються знайти себе – загублених, «вбитих» чи просто невідкритих. Децентрація світу сприяє розгубленню людини, до того ж власне «Я» людини «в такому калейдоскопічному світі не може бути чітко окресленим та постійним» [73, с. 46].

«Героїзм – це обличчя Правди» як основа освітньої політики

Сучасний світ спокійним і стабільним аж ніяк не можна назвати. Кінець ХХ століття і початок ХХІ століття – як і годиться періодові так званого «зламу століть» – сповнені катаклізмів у політиці, економіці, побутовому мирному житті людей. Це все також говорить про дезорієнтацію людей і суспільства, коли невідомо, що чекає на нас у майбутньому (навіть найближчому). Немає жодної стабільності – нехай і химерної. Немає майже нічого, на що людина могла б опертися. У кінці минулого століття і зараз на початку нового ми отримали людину, яка покладається виключно на свої сили. Начебто це і непогано. Однак кожне явище має свій зворотний бік. Така незалежність і самостійність обертається проти самої людини. Людина мала б радіти, адже тепер вона сильна настільки, наскільки здатна захистити себе та свої права, досягти успіху в різних сферах діяльності. Проте все це призвело до поступового усамітнення людей всередині самих себе. Результатом стало те, що вони і себе перестали упізнавати, перестали довіряти собі, підпорядковуючи почуття та думки тільки тому, «як слід» і «як потрібно». Так і йдуть пліч-о-пліч люди, чужі одне одному, чужі й собі. Це все є проявом постмодерністської ситуації – розгубленості, сумніву, втрати орієнтирів, ідеалів, віри.

Такі переломні моменти в історії людства завжди знаходили особливе відображення в художній літературі. І тим скептикам, які вважають, що в ХХ столітті роль героїчної особистості лишилась вакантною, можна відповісти справедливими і точними словами Д. Затонського: «В літературі *завжди* існував герой; він міг бути позитивним чи негативним, однозначним чи суперечливим, нерухомим чи мінливим, але він був, і навколо нього концентрувався матеріал твору, до нього або від нього вели всі нитки – ідейні та композиційні. Він надавав книзі руху, радував читача своєю неповторністю, повчав своєю долею і прикладом» [34, с. 18].

Сучасна людина не намагається більше планомірно та вперто створювати своє «світле майбутнє». Вона зважає на минуле замість того, щоб їм нехтувати, бо знає, що воно може несподівано про себе нагадати, але на майбутньому людина сучасності теж не ставить хрест. Вона з розумінням ставиться до того, що все, чим вона живе, що створила чи створить, врешті-решт зникне без сліду, однак мужньо це сприймає і не збирається відмовлятися навіть від такого майбутнього, бо іншого в неї немає і не буде. Усвідомлення, а найголовніше – прийняття такої ситуації, є характерною особливістю саме цього періоду.

Таким чином, ставлення до майбутнього не можна назвати ані байдужим, ані песимістичним. Людина кінця століття вже «перехворіла» на пророкування скорого апокаліпсису та відчуття трагічності буття. Вона тепер досить спокійна, і її погляд на навколишній світ є іронічним (він просто не може бути іншим, якщо зважати на історію та багатовіковий людський досвід), однак не занепокоєним або стривоженим. За цей світ людина більше не переживає. Вона наче махнула на нього рукою, змирилася з тим, чого не в змозі змінити (а спроб за весь час існування проблеми «людина і світ» було зроблено чимало). Тепер вона зайняла місце стороннього спостерігача, що безумовно являє собою особистість інтелектуальну, яка однак обирає «політику невтручання».

Наприкінці ХХ століття людина облишила будь-які спроби зрозуміти цей світ та знайти у ньому якусь логіку. Вона змирилася з його нестійкістю та відносністю усіх його так званих законів і зв'язків. Тому образи, котрі створюються письменниками, та реальність, в котрій вони існують, позбавлені звичайного укладу речей та елементарної логіки. Персонажі творів цього періоду вражають тим, як у них вміщується і високе, і низьке одночасно, так само як і оточуючий світ пропонує людині істину і брехню, прекрасне та огидне в рамках одного «малюнка». Реальність абсурдна від «А» до «Я» (де «Я» – це також і «Я» особистості), а отже трагічна. Такою ж є і людина. Однак для сучасного світу це не є якоюсь аномалією, а є нормою, якщо поняття «норма» взагалі

можна застосовувати до сучасної ситуації, в якій опинилися людина і суспільство.

Не маючи можливості вирватись з цього абсурдного кола, людина повинна щомиті робити вибір, вирішувати свою долю. Так звана «екзистенційна свобода» – це наче палиця о двох кінцях, бо це одночасно і щастя людини, її величезне досягнення, але разом із тим і її велика трагедія, адже все існування людини (і людства теж, бо не варто забувати про відповідальність, яку накладає ця свобода) постійно залежить від її вибору.

Стан і проблеми сучасної освіти щільно стикаються із героїкою, героїзмом та проблемою «героїчної особистості». Справді, між героєм і педагогом (і освітньою діяльністю загалом) дуже багато спільного. Головною складовою героїзму є протистояння обставинам. І змістом роботи освітянина дуже часто теж є протистояння обставинам і суспільній думці, проблема вибору між кар'єрним та матеріальним зростанням і буденною роботою вчителя.

Героїзм – це обличчя Правди на даний момент, в даній ситуації. Освіта формує це обличчя. Будь-яка освіта є самоосвітою. Самоосвіта – це якісний вияв свого «Я». Отримана інформація різними людьми сприймається по-різному, в залежності від накопиченого досвіду, набутих знань, ціннісних установок тощо. Освіта – це шлях до себе. А до себе можна йти тільки через «боротьбу», протистояння натовпу, обставинам, що і втілює постать Героя.

Існує багато визначень освіти, які підкреслюють ті чи інші характеристики, однак, на нашу думку, освіта – це більш внутрішній прояв набутого досвіду, знань, умінь тощо, аніж зовнішній чинник. І найкращим визначенням саме такого розуміння освіти, на наш погляд, є те, що ми знаходимо в Українському педагогічному словнику: «Освіта – духовне обличчя людини, яке складається під впливом моральних і духовних цінностей, що є надбанням її культурного кола, а також процес виховання, самовиховання, впливу, шліфування, тобто процес формування обличчя людини. При цьому головним є не обсяг знань, а

поєднання останніх з особистісними якостями, вміння самостійно розпоряджатися своїми знаннями» [48, с. 241]. Героїзм же (як вчинок і як стан) є актуалізованим виявом такого обличчя.

Герой ХХ століття повсякчас бореться за себе, відстоює свою особистість, право на власне «Я». Подібну мету має і сучасна освіта. Саме «освіта як захист проти сил, що «знеособлюють» людину, в демократичному суспільстві стає питанням життя і як для окремих людей, так і для всього суспільства в цілому» [48, с. 242].

Філософія освіти корегує набуті людиною знання; а однією з тем, які цікавлять філософію освіти, є героїка. Ціннісна свідомість, здатність на жертву, мужність, воля і етика, духовність і мораль – це характерні чинники і характеристики. Вони є спільними і для Героя, і для Освітянина. Бути викладачем і бути адміністратором в освітньому закладі – це різні речі. Герой – це оціночне судження, і саме так оцінюють професійний вибір людини, яка присвячує життя роботі вчителя.

Героїчний вчинок здійснюється заради торжества Правди і Справедливості. На актуалізацію цих ціннісних настанов сфокусована діяльність педагога.

Героїчне завжди пов'язується із проривом, із чимось новим, незвичним, новаторським. Постать новатора в освітньому середовищі (Шаталов, Амонашвілі, Сухомлинський) – це герой свого часу. Це здатність запропонувати і утвердити педагогічне «Я» в системі, яка усталилась. З іншого боку, прив'язаність до традиційних національних ідеалів (батьківська педагогіка, козацька педагогіка) при навалі реформаторських ідей (інноваційний бум) – це теж героїчний вчинок.

Аналізуючи твори з героїки, стає зрозуміло, що саме вчитель здатен і повинен розставити потрібні ціннісно-обумовлені акценти, вміти мінімізувати ексцентризм героїзму, юнацький максималізм та ідеалізм. Грамотно подати ідею героїзму – це справа закладів освіти. Герої будь-якого часу (свого часу) – це майже завжди еталон освіченості. Однак не слід забувати, що своїх героїв формує вулиця і своїх героїв формує книга і вчитель. Вірно розставити

акценти може допомогти педагог. Варто пам'ятати, що тема героїзму не може бути нецікавою (для дітей, особливо), отже цю цікавість варто направляти в вірне русло, а от русло вже залежить від ціннісної свідомості вчителя.

Як правило, теоретичне розуміння і знайомство з цінностями (любов до Батьківщини, справедливість тощо) випереджає досвід, але навіть на мікрорівні героїчний вчинок завжди викликає резонанс: промовчати – це елемент героїзму, але не змовчати – це «герой дня». Вчитель на певному етапі є незаперечним авторитетом і має можливість маніпулювати ціннісною свідомістю дітей, скеровувати у вірному напрямку.

Герої постсучасності: пересічне VS еталонно-публічне

У ХХ столітті героями ми називали особистостей, які відмовляються просто існувати або бути, «як усі», які живуть у постійній боротьбі за своє щастя (таке, як вони, а не більшість, його розуміють) та волю. Ця боротьба не обов'язково виражається в активних діях. Часто вона відбувається всередині людини. Проте це зовсім не зменшує її значущості та складності. «Героїчна особистість» ХХ століття попри увесь трагізм та біль своєї епохи все ж намагається зберегти крихти індивідуальності, вирізнитися з натовпу та ще й має сили й мужність іронізувати над собою та цим безглуздим світом.

Героя від пересічної людини відрізняє бажання, незважаючи на тривогу, змінити щось. Звичайна людина боїться навіть розмірковувати чи припускати саму думку про таке. Однак герою мало бути героїчним, мужнім, стійким та послідовним у своїх виборах. Цього було досить для античних міфів та середньовічних епосів, а в ХХ столітті всі ці якості та характеристики можуть і не привести до бажаної свободи – така вже сутність абсурдного світу сучасності. Звісно, можна все покинути і підкоритися плинові

життя. Але сучасна постмодерна особистість має будь-що намагатись розірвати коло безнадії, страху, самотності і відчуження, навіть коли вона знає напевне, що розірвати його неможливо, що абсурд світу є нездоланим, що безглуздість оточення є непереборною. І «героїчна особистість» йде на це майже без надії на успіх, наче той Сізіф, котрий знає, що за мить камінь скотиться донизу, але продовжує наполегливо просуватися вгору.

Герой кінця ХХ століття і початку століття ХХІ спочатку дивує своєю наївністю і навіть інфантильністю, однак наступної ж миті вражає своєю глибиною, гострим розумом, неабиякою інтелектуальністю, бо він сприймає оточуючий світ як текст і повинен вміти цей текст читати, інтерпретувати та при нагоді переписувати. Це людина, незвична вже сама по собі, «це ідеальний читач постмодерністського тексту» [91, с.10].

Ці герої може й не впроваджують у життя «правильні» та «потрібні» соціальні ідеї та установки, однак їхні життя – це приклади виживання в сучасному суспільстві. Можливо, вижити не так і складно, проте залишитися при цьому Людиною (саме з великої літери) може виявитися непростим завданням. Художні твори в ХХ столітті справді не випромінюють оптимізму. Однак позиції їх героїв, їх «чіпляння» за буття у цьому світі, наполегливий пошук свого місця у ньому, прагнення захистити себе від ворожих втручань суспільства говорять про надію на успіх, а це – аж ніяк не прояв песимізму. Слід визнати, що у творах цього періоду багато песимістичного й сумного. Але головне не це, а реакція героїв на це сумне, їх дії та думки щодо цього. І саме тут проявляється особливий, змінений обставинами оптимізм ХХ століття: людина не збирається здаватися і програвати битву за себе.

На думку Альберта Швейцера, видатного мислителя, філософа, теолога, «історія західної філософії – це історія боротьби за оптимістичний світогляд» [165, с. 107]. І якщо на початку ХХ століття співвідношення песимізму й оптимізму у філософії та літературі було не на користь останнього, то наприкінці століття ситуація змінюється. Влада песимістичних ідей та настроїв справді є досить міцною, і звільнення від неї вимагає неабияких зусиль та

мужності. «Діючи безіменно, песимізм є небезпечніше за все для культури. У цьому випадку він атакує найцінніші ідеї життєствердження, залишаючи менш цінні неторканими» [165, с. 109]. Це звільнення є необхідним, бо тільки тоді прогресивний розвиток суспільства і нормальне гармонійне життя в ньому особистості є можливими. У другій половині ХХ століття усвідомлення небезпеки песимізму змусило людину замислитись над своїм життям, над бажанням жити, над майбутнім суспільства. І «героїчна особистість» робить вибір: не приймати дійсність такою, як вона є, не йти легким шляхом, протоптаним натовпом, а виділитися, зробити крок у бік і захищати себе та свій вибір.

Певною мірою сучасна людина не бачить у героїзмі сенсу. Адже обставини реального життя часто змушують особистість йти на компроміс зі світом, а ще частіше – із самою собою. Таким чином, під час зіткнення ідеалу з реальністю остання зазвичай перемагає, диктуючи свої умови та правила або змушуючи ідеал видозмінювати свою подобу, тобто адаптуватися. «Героїчна особистість» не може повністю реалізуватися в реальному світі в чистому вигляді, бо суспільство постійно ставить на її шляху перешкоди. Соціум сповнений суперечностей, котрі постійно проявляються, коли з ними стикається ідеал, а «героїчна особистість» – це завжди певний ідеал особистості загалом.

Отже людина змушена пристосовуватись. Тому постає цілком резонне запитання: а наскільки ж масовою є в ХХ столітті «героїчна особистість»? Відповідь напрашується сама собою: «героїчна особистість» – це, перш за все, особистість мімікрічна, це, передусім, людина, яка до того ж живе у складних умовах сучасного суспільства, тому це людина прагматична. Інша людина може існувати лише у фантазіях романтиків або утопістів чи залишатися на віки вічні безтілесним ідеалом. У реальному світі вона неминуче приречена на загибель. Реальна людина має жити відповідно реальності, котра вимагає прагматичного ставлення до життя. Тому героїзм людини в ХХ столітті завжди відносний. Життя – це завжди компроміс, тому люди повинні йти на поступки. Прагматичний бік життя витісняє все інше. І людині доводиться

робити ще один вибір: чи йти своїм неповторним (героїчним) шляхом, чи підкоритися реальності, її матеріальному аспектові і злитися з більшістю натовпу. Частіше боротьба зі світом закінчується перемогою останнього: «... суб'єкт обламує собі роги, вплітається зі своїми бажаннями і думками в існуючі відносини і розумність світу ... і здобуває в ньому відповідну місцинку» [31, с. 305]. Тобто, зазвичай, «скільки б людина ні сварилася зі світом», врешті-решт вона заспокоюється і йде на компроміс. Однак невеликий відсоток залишається в «грі» і продовжує боротьбу. Саме цей відсоток і рухає історію вперед.

Як пише А. Швейцер, «культура – це прогрес, матеріальний і духовний прогрес як індивідів, так і усіляких спільнот» [164, с. 55]. Саме тому художня література як одна зі складових культури повинна мати на меті покращення людини як індивіда і соціуму в цілому. Розвиваючи цю думку, А. Швейцер уточнює, що «культура – сукупність прогресу людини і людства в усіх галузях і напрямках за умови, що цей прогрес служить духовному удосконаленню індивіда як прогресу прогресів» [164, с. 95]. Суспільство завжди потребує «героїчних особистостей», а особливо в епохи змін. «Героїчна особистість», на нашу думку, схожа із швейцерівським «носієм культури», який є «одночасно мислячою і вільною істотою» [164, с. 48]. Лише людина, яка має яскраво виражену індивідуальність і вміє діяти згідно з «культурною ситуацією» і при цьому лишатися «людяною», може називатися «героїчною особистістю» і дійсно спрямовувати розвиток усього суспільства у прогресивному напрямку. Відродження культури, а отже і відчутний прогрес у суспільстві буде можливий, «коли все більша кількість індивідів – незалежно від пануючого у даний час способу мислення і на противагу йому – виробить у себе нову систему поглядів, яка поступово почне здійснювати вплив на спосіб мислення суспільства і в кінцевому підсумку визначати його» [164, с. 69].

Схожого принципу дотримується і М. Бахтін, який вважає, що філософія як частина культури здатна підтримати людину,

допомогти їй «вистояти духовно і морально в нелюдських умовах» [4, с. 5].

У кінці ХХ століття проблеми та образ людини змінилися, але не стали менш драматичними, так само як і соціальні конфлікти не стали менш гострими. Життя пересічної людини справді далеке від гармонії, а особливо від соціальної гармонії. Суспільство зараз гостро відчуває нестачу ідеалів, без яких йому загрожують ворожнеча між людьми однієї нації та народами, бездуховність, влада тероризму тощо. Отже художня література постмодернізму (чи вже пост-постмодернізму) має і матиме достатньо матеріалу, поки існуватимуть ці лабіринти невирішених проблем та безліч соціальних протиріч.

Що ж чекає таких людей у майбутньому? Чи мають вони майбутнє взагалі? Чи зможуть вони вистояти, перебороти всі ті глобальні соціальні проблеми, які насуваються на людство з усіх боків?

Ці питання давно цікавлять філософів. Існує багато теорій і прогнозів щодо майбутнього людства. Деякі виявилися неможливими, як спроба жити «по той бік добра і зла» (Ф. Ніцше). Деякі довели свою неспроможність, як спроба побудови комуністичного суспільства без класової ворожнечі та приватної власності. Людина повинна сама обирати свій шлях, вирішувати свою долю і відповідати за неї – такий варіант пропонують екзистенціалісти. Кожна з цих та інших теорій описана у філософській літературі; кожна з них має свої позитивні та негативні сторони. Але яким би не було майбутнє людей сьогодення, воно можливе тільки за умов тісного зв'язку людства з культурою, зі знаннями світу, з мудрістю народу. Сучасні «героїчні особистості» мають створювати нові та плекати вже набуті надбання культури, бо це може бути їх єдиною дійсною перепусткою в майбутнє.

Ключові положення: резюме

Ми спробували обґрунтувати трансформації «героїчної особистості» в ХХ столітті з акцентом на проблему самоідентифікації особистості в сучасних умовах, що підкріплюється низкою положень [63]:

– Філософію «героїчної особистості» і філософію освіти пов'язує перш за все ціннісна складова їх змісту. Аксиологічний акцент є домінуючим як в сфері формування героїчного ідеалу загалом, так і в освітній діяльності зокрема. Проблемою залучення до вищих цінностей переймається філософія освіти. Філософія «героїчної особистості» як проблемний напрям є змістовним навантаженням аксіології освіти як філософської течії і навчальної дисципліни.

– Естетико-філософський дискурс з проблематики «героїчного» дозволяє констатувати, що героїзм, з одного боку, є естетичним поняттям, а з іншого – міждисциплінарним багатогранним явищем, що має безпосередній зв'язок з тією чи іншою людською спільнотою і віддзеркалює історичну, політичну, соціальну, етичну, духовну (і навіть побутову) специфіку суспільного буття.

Зміст основних філософсько-естетичних категорій в некласичну епоху суттєво змінюється, в тому числі і зміст «героїзму», що дає підставу для авторського дефініювання останнього як екзистенційно детермінованої властивості сутності людського «Я», яка за умов граничного виміру буття втілює вищий прояв мужності, що уособлює владу індивідуального духу над тілесністю – заради досягнення перемоги над обставинами, що досягли помітної резонансності.

– Філософсько-філологічний аналіз характеристик «героїчної особистості» дозволяє визначити особистість як внутрішньо вмотивований аспект самоактуалізації та самопізнання людини, що виявляється у вмінні віднайти своє «Я» і почути суспільне «Ми».

(Особливість цього визначення в тому, що воно гармонійно узгоджує відомі концепції особистості: як персоналістичні (Муньє) так і трансперсональної психології (Маслоу).

Героїчна особистість – це пієтетна характеристика, на яку має право людина, що не тільки здатна піднятися над потребами власного «Я» в ім'я вищих цінностей, а яка спроможна мужньо прийняти «удар» на себе, непомітно відвівши його від іншого. Філософія «героїчної особистості» – це унікальний різновид духовної культури, який втілює концепції, ідеї та літературно-образні уявлення, що фокусуються на вітальних критеріях осмислення дії людського фактору в граничних ситуаціях буття. (Саме художня література (а не теоретична філософія) здатна реально, миттєво і знаково, показати і акцентувати як варіанти граничного буття, так і варіативність дії феномену «героїчного». А «варіанти» історія і література пам'ятають різні.)

– В процесі осмислення тенденцій розвитку феномену «героїчної особистості» в контексті її якісних характеристик з'ясовано, що домінуюче положення серед них займають: виклик суспільству як ворожій системі; тенденція до активних дій, незважаючи на відсутність позитивного результату; мужність перед ворожими обставинами, що виявляється у невідкоренні долі, у бажанні захищати свою свободу волі та у боротьбі проти фальші й штучності оточення; властивість іронії та сміху (навіть гіркою) долати відчуження; схильність до рефлексії; а головне – перевага справжності та цілісності над фрагментарністю людини і світу.

– Футурологічний зріз проблеми літературного виміру сучасної особистості дає підстави актуалізувати факт наявності «приспосовницької» моделі життя і нагальну потребу корекції (або і зміни) суспільного «банку цінностей».

Післямова

Сучасна соціально-філософська думка являє собою багатозаровий синтез наук. І філологія (лінгвістичні та літературознавчі пошуки) відіграє все вагомішу роль у дослідженнях суспільства і людини. Вивчення людини як «героїчної особистості» дало змогу окреслити основні якості та характеристики, які повинна мати особистість ХХІ століття для повноцінного функціонування в системі нових цінностей та ідеалів.

Кожна епоха має своїх героїв. Кожне суспільство виховує нові ідеали, плекає їх і врешті-решт отримує того героя, на якого заслуговує.

Художня література не вигадує життя (навіть наукова фантастика або популярне нині фентезі засновуються на відомих нам законах, почуттях, емоціях, вчинках); вона здатна підхопити ідею, котра «вирує у повітрі» і розробити з неї цілу концепцію, яка вже в такому переробленому вигляді повертається до людей у суспільстві, тобто до свого первинного джерела. Але зараз ця ідея вже здатна впливати на оточення. Таким чином слово є надзвичайно потужним чинником впливу на людей. Це століттями використовували ідеологи того чи іншого суспільства.

Прикладом такого впливу і виступає герой. Абсолютно різний в епохи класицизму, романтизму, реалізму чи літератури модерну і постмодерну, він завжди уособлює собою свій час і притаманні йому характеристики й якості, філософські концепції й ідеї. Усе це відбивається на розвиткові як художнього процесу, так і суспільного буття.

«Героїчна особистість» вивчалася загалом як така, що чинить хоробро. Література усіх народів має героїв, призначення яких – це подвиги. Однак внутрішня боротьба і боротьба з оточенням виявляється під силу не кожній людині [63].

Література дуже тісно пов'язана з усіма факторами суспільного буття, з мистецтвом, із суспільними науками, а отже зазнає впливу з їх боку, що позначається на її персонажах. Герої

стають більш природними, нагадують пересічних людей; сюжети іноді виявляються реальнішими за саме життя.

Вивчення філософії особистості неможливе без ґрунтового аналізу її оточення, соціальних умов її існування. До того ж слід звертати увагу на культурні надбання самої особистості, що уособлює епоху, які не просто є своєрідним багажем, а й часто визначають людську поведінку (свідомо чи підсвідомо). Тому дослідження філософії людини як «героїчної особистості» має відбуватися саме на подібних засадах.

Художні твори ХХ століття часто зосереджують увагу читачів на головній проблемі сучасності – на зіткненні людини і суспільства. Така конфронтація завжди негативно позначається на гармонії людини з оточуючим світом і з самою собою. Процес відчуження є надзвичайно небезпечним, бо відбувається руйнування не лише зв'язків із суспільством, відгородження від інших людей, а й поступове знищення самої особистості, перетворення її на «гвинтик» бездушного механізму соціуму, на машину, котра не має ані бажань, ані прагнень, ані власних думок. Будь-які спроби вирватись з такого життя, викликають подив і разом із тим повагу. Деякі герої намагаються зберегти хоча б те, що в них лишилось, втекти від реальності (герої Е. Хемінгуея); хтось вперто робить свою справу, незважаючи на її абсурдність або зовнішні обставини (як ми бачили у творах А. Камю та Ф. Кафки) [63].

У другій половині ХХ століття ситуація погіршується. Здобутки науки часто поглиблюють відчуження і сприяють тотальній самотності людини. Посилення відчуття покинутості й страху спричинили появу великої кількості «млявих» і слабких індивідів. Світова нестабільність у політичній, економічній, екологічній сферах згубно впливає на культуру, а отже й на душевний спокій людини. Це породжує ворожість людей одне до одного, відсутність впевненості, руйнування природних комунікативних зв'язків.

Спроба повернути життя на гармонійні рейки пов'язана, перш за все, з подоланням всеохоплюючого страху. Цей страх зовсім не є безпідставним або уявним. Дійсно, сучасне середовище опутує

людину умовностям, в яких вона поступово втрачає себе і можливість розрізняти справжнє і штучне. Розшарована реальність стає передумовою для розшарування розуму та продукування штучних клонів [63].

Друга половина ХХ століття позначена надзвичайно високим ступенем відчуження та деконструкції світу і самої людини. Героям стає ще важче побороти такі умови буття. Література пропонує різні шляхи вирішення цієї проблеми [63]:

– відкрити боротьбу і детальний аналіз світу та переосмислення свого місця в ньому («героїчна особистість» у романі Дж. Фаулза);

– шалену гру з невідомим результатом, але з вищою метою, де герой блукає в лабіринті, щоб, можливо, нарешті віднайти спокій («магічні» герої Х. Кортасара);

– змішування реальності та вигадки, котре нав'язує власні правила, і де людина більше собі не належить (шукачі справжності М. Кундери).

Герої обирають різні шляхи, однак всі вони прагнуть вибороти право на себе, відстояти свою особистість перед загрозою поглинання суспільством. Усі вони бажають вирватися з оточення, яке за відсутності прийнятних цінностей та ідеалів приречене на самознищення.

Наприкінці ХХ століття боротьба полягає вже не у протистоянні, а в захисті реального себе від навали масовості, від перетворення на сірого бездумного споживача, від втрати індивідуальності.

Такий стан речей не може не викликати занепокоєння. Стає зрозумілим, що суспільство потребує нових виразних ідеалів, які б були здатні сприятливо впливати на духовність цього суспільства. Допомогти в цьому може художня література, викладання якої в учбових закладах має стати чимось набагато більшим, ніж простим ознайомленням із сюжетами художніх творів та характеристиками художніх напрямків. Завданням же самої художньої літератури є формування позитивного ідеалу, який разом із тим не був би штучно нав'язаним суспільству.

Героїчні особистості мають велике соціальне значення, адже вони не тільки визначають собою епоху, а й зумовлюють розвиток суспільства, наголошуючи на необхідності перегляду закостілих законів, котрі заважають прогресивному розвитку культурної ланки суспільства і перешкоджають гармонійному існуванню нової особистості.

Виявлено, що зміст освіти тісно пов'язаний зі змістом героїчного. У цьому зв'язку можна виокремити наступні функції змісту освіти [63]:

– Формотворчу функцію: освіта може сформувати образ героя (чи Антигероя).

– Світоглядну функцію: освіта відкриває світ героїки. Юність – це максималізм, це захопленість. Діти завжди грають в героїв і антигероїв.

– Ідеологічну функцію: тема героя є провокаційною темою (історія знає приклади загострення або навпаки пом'якшення певних подій, ситуацій, явищ).

Дослідження проблеми «героїчної особистості» довело, що позитивний образ не завжди є однозначним та єдино можливим. Варіацій багато, як і відтінків характерних рис. Однак головним є те, що «героїчна особистість» у художній літературі ХХ століття безумовно є, як є і перспективи для її розвитку. Вивчення феномену «героїчної особистості» дає поняття про пануючі в суспільстві цінності та про їх «строк дії». Саме дослідження героїв приводить нас до висновку, що цінності та ідеали потребують вчасного переосмислення, вдалої зміни та постійного обґрунтованого нагадування про себе [63].

Результати даного дослідження можуть сприяти наступним теоретичним розробкам проблем, що торкаються концепції особистості, осмислення сучасної соціокультурної ситуації, вивчення семантики героїчного тощо, і можуть бути використані при розробці нормативних курсів та спецкурсів для студентів вищих навчальних закладів.

Література

1. Автономова Н. Возвращаясь к азам. *Вопросы философии*. 1993. № 3. С. 17–22.
2. Актуальные проблемы культуры XX века. М.: О-во «Знание» Российской Федерации, 1993. 192 с.
3. Алейник Р. Современная западная философия и литература: Учебное пособие к спецкурсу по философии. Российский химико-технологический университет им. Д. И. Менделеева. Издат. центр. М., 2000. 100 с.
4. Александрова Р. Ответственность как проблема нравственной философии. *Философия М. М. Бахтина и этика современного мира*. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1992. С. 5–13.
5. Американська література після середини XX століття = 20th Century American Literature After midcentury : матеріали міжнар. конф., м. Київ, 25–27 травня 1999 р. Інститут літератури ім. Тараса Шевченка НАН України ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут міжнародних відносин. М. Жулинський (ред.), Т. Денисова (уклад.). К. : Довіра, 2000. 367 с.
6. Андреев Л. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М. : Высшая школа, 2001. 335 с.
7. Андрусак І. Рибою пливи, Свідзинським, кавою... *Слово і час*. 1998. № 2. С. 22–23.
8. Андрущенко В., Губерський Л., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз. К. : Знання України, 2002. 578 с.
9. Андрущенко В., Михальченко М. Сучасна соціальна філософія. Курс лекцій. К. : «Генеза», 1993. Т. 2. 317 с.
10. Антологія афоризмів / упоряд. Л. П. Олексієнко. Д. : «Вид-во Сталкер», 2004. 704 с.
11. Антонович И. После современности: очерк цивилизации модернизма и постмодернизма. Минск : Белорус. наука, 1997. 446 с.
12. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці : Рута, 1997. 200с.
13. Анцыферова О. История зарубежной литературы XX века. М. : Проспект, 2003. 544 с.
14. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. : PerSe, 2000. 511 с.

-
15. Барт Дж. Литература истощения. *Российский литературоведческий журнал*. 1997. № 10. С. 124–139.
 16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
 17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 502 с.
 18. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444 с.
 19. Бекешкина И. Структура личности (методологический анализ). К. : Наукова думка, 1986. 130 с.
 20. Бех В. Соціальний організм країни. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. 306 с.
 21. Бех В. Философия социального мира: гносеологический анализ. Запорожье : «Тандем-У», 1999. 284 с.
 22. Бицадзе И. Литература как форма социального познания. София : изд-во Болгарской Ак. наук, 1977. 120 с.
 23. Богданова О. Современный литературный процесс (к вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х гг. XX в.). СПб. : филол. фак-т С.-Петербур. гос. ун-та, 2001. 252 с.
 24. Борев Ю. Художественные направления в искусстве XX века. К. : Мистецтво, 1986. 136 с.
 25. Борев Ю. Художественный процесс (проблемы теории и методологии). *Методология анализа литературного процесса*. М. : Наука, 1989. С. 3–29.
 26. Брэдбери М. Собака, зарытая в песках. *Писатели Англии о литературе. XIX–XX век: Сборник статей*. М. : Прогресс, 1981. с. 368–378.
 27. Булгаков М. Романы. М. : Современник, 1989. 750 с.
 28. Воронкова В. Истоки возникновения постмодернизма: статус, разновидности и характерные черты. *Вісник Житомирського державного педагогічного університету*. 2003. № 12. С. 3–8.
 29. Галич О. Теорія літератури. К. : Либідь, 2001. 486 с.
 30. Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. Т. 1. М. : Искусство, 1968. 313 с.
 31. Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. Т. 2. М. : Искусство, 1969. 326 с.
 32. Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М. : Новое литературное обозрение, 1999. 336 с.
 33. Генис А. Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм. *Иностранная литература*. 1994. № 10. С. 243–248.
 34. Герой і антигерой. К. : Наукова думка, 1965. 176 с.
 35. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. Л. : Советский писатель, 1987. 400 с.
 36. Гинзбург Л. О литературном герое. Л. : Советский писатель, 1979. 222 с.

-
37. Гинзбург Л. О структуре литературного персонажа. *Искусство слова. Сб. статей*. М. : Наука, 1973. С.376–388.
 38. Гриб В. Постмодернізм: основні способи філософствування і орієнтації в культурі. *Постмодерн: переоцінка цінностей*. Вінниця : Універсум-Вінниця, 2001. С. 87–99.
 39. Грибачов Б. Эрнест Хемингуэй. Жизнь замечательных людей. М. : Молодая гвардия, 1971. 448 с.
 40. Гуляев Н. Теория литературы. М. : Высшая школа, 1985. 271 с.
 41. Гуменюк Т. Модернізм у перспективі постмодернізму : матеріали наук.-теор. конф. «Етика та естетика в структурі сучасного гуманітарного знання». Київ : РВЦ «Київський університет», 1997. С. 19–21.
 42. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? *Слово і час*. 1995. № 2. С. 28–31.
 43. Гус М. Модернізм без маски. М. : Советский писатель, 1966. 307 с.
 44. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя у США. *Вікно в світ*. 1999. № 5 (8). С. 5–75.
 45. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 18–27.
 46. Джеймисон Ф. Постмодернізм и потребительское общество. *Вопросы искусствознания*. 1997. № 11. С. 54–61.
 47. Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л. : Советский писатель, 1980. 598 с.
 48. Днепров В. С единой точки зрения. Литературно-эстетические очерки. Л. : Советский писатель, 1989. 376 с.
 49. Достоевский Ф. Собрание сочинений в 12-ти томах. Том VII. М. : Правда, 1982. 320 с.
 50. Европейский романтизм. М. : Наука, 1973. 512 с.
 51. Енциклопедія постмодернізму. К. : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
 52. Еремеев Л. Французский литературный модернізм: традиции и современность. К. : Наукова думка, 1991. 120 с.
 53. Ерасов Б. Социальная культурология. М. : Аспект Пресс, 1998. 591 с.
 54. Жирмунский В. Введение в литературоведение. СПб : изд-во С.-Петербургу. ун-та, 1996. 440 с.
 55. Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?.. *Вопросы литературы*. 2000. № 5. С. 208–233.
 56. Затонский Д. В наше время: книга о зарубежных литературах 20 века. М. : Советский писатель, 1979. 431 с.

-
57. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (от сочинений У. Эко до пророка Екклесиаста). Х. : Фолио, 2000. 256 с.
 58. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере. *Вопросы литературы*. 1996. № 3. С. 182–205.
 59. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. К. : Дніпро, 1972. 272 с.
 60. Зверев А. XX век как литературная эпоха. *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 6–46.
 61. Зверев А. Черепаха Квази. *Вопросы литературы*. 1997. № 3. С. 3–23.
 62. Ігнатенко М. Відчуження й імморалізм у дійсності та літературі ХХ ст. *Слово і час*. 2001. № 11. С. 45–59.
 63. Ішук А. А. Філософія «героїчної особистості» в художній літературі ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2007. 20 с.
 64. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : ИНТРАДА, 1998. 255 с.
 65. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. М. : INTRADA, 2000. 384 с.
 66. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 253 с.
 67. Иншаков А. Философия в мире художественного образа : учеб.-метод. пособие по философии и литературе. М. : МГСХА, 1995. 77 с.
 68. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. : Наследие, 1994. 512 с.
 69. История зарубежной литературы XX века / под ред. Л. Михайловой и Я. Засурского. М. : ТК Велби, 2003. 544 с.
 70. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М. : Политиздат, 1990. 415 с.
 71. Камю А. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. Мн. : Нар. асвета, 1989. 496 с.
 72. Кафка Ф. Избранное. М. : Радуга, 1989. 575 с.
 73. Коваль М. Гра в романі і гра в роман. Львів : Піраміда, 2000. 128 с.
 74. Кожелянко В. Література на кшталт... літератури. *Слово і час*. 1997. № 10. С. 51–53.
 75. Козловски П. Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития. М. : Республика, 1997. 240 с.
 76. Кортасар Х. Игра в классики. М. : ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. 493 с.
 77. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту. Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність. Київ, 2002. 175 с.

-
78. Кравчук О. Модерн як соціокультурний феномен. Львів : Світ, 1999. 99 с.
 79. Кримський С. Заклики духовності ХХІ століття. К. : Видавничий Дім «КМ Академія», 2003. 32 с.
 80. Кузьменко Ю. Мера истины. Эволюция литературного героя и общественно-историческая практика. М. : Советский писатель, 1971. 344 с.
 81. Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т. 2. СПб. : Университетская книга, 1998. 447 с.
 82. Кундера М. Неспешность. Подлинность: Романы. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.
 83. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. *Новый мир*. 1992. № 2. С. 225–232.
 84. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М. : Советский писатель, 1983. 424 с.
 85. Кутырев В. Пост-пред-гипер-контр-модернизм: концы и начала. *Вопросы философии*. 1998. № 5. С. 135–143.
 86. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. К. : «София», 1997. 336 с.
 87. Лібман З. Мистецтво без людини. К. : Дніпро, 1965. 283 с.
 88. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост». *Иностранная литература*. 1994. № 1. С. 56–59.
 89. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? *Ad Marginem* '93. М. : Ad Marginem, 1994. С. 307–323.
 90. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М. : Ин-т экспериментальной социологии; СПб : Алетейя, 1998. 160 с.
 91. Липовецкий М. Закон крутизны. *Вопросы литературы*. 1991. № 11/12. С. 3–36.
 92. Литература в контексте художественной культуры. Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. 148 с.
 93. Лихачев Д. Литература – реальность – литература: Статьи. Л. : Советский писатель, 1984. 271 с.
 94. Лук'янець В. Постмодерн: переоцінка цінностей. Вінниця : Універсум-Вінниця, 2001. 314 с.
 95. Лук'янець В., Соболев О. Філософський постмодерн. К. : Абрис, 1998. 352 с.
 96. Людина в сфері гуманітарного пізнання. К. : Український центр духовної культури, 1998. 408 с.

-
97. Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. М. : Высшая школа, 1983. 327 с.
 98. Маньковская Н. Париж со змеями (введение в эстетику постмодернизма). М. : ИФРАН, 1995. 222 с.
 99. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб : Алетейя, 2000. 347 с.
 100. Мартинсон Г. Модернизм. *Тема*. 1999. № 3. С. 12–13.
 101. Матковская И. К вопросу о роли художественно-эстетического сознания в содержании общественных идеалов. *Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць*. Одеса : Астропринт, 2003. С. 107–118.
 102. Методология анализа литературного процесса. М. : Наука, 1989. 240 с.
 103. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М. : Искусство, 1987. 396 с.
 104. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна. *Слово і час*. 2001. № 1. С. 32–38.
 105. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст. Частина 2. Заруб. л-ра. Луцьк : Вежа, 1999. 181с.
 106. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк : Вежа, 2002. 389 с.
 107. Муляр В. Самореалізація особистості як соціальна проблема (філософсько-культурологічний аналіз). Житомир : ЖІТІ, 1997. 214 с.
 108. Мюссе А. Исповедь сына века. Новеллы. Л. : Художественная литература, 1970. 567 с.
 109. Наєнко М. Типи творчості в епоху постмодернізму. *Слово і час*. 2002. № 4. С. 59–60.
 110. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. К. : Мистецтво, 1985. 365 с.
 111. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література 19 ст. Доба романтизму. К. : Заповіт, 1997. 464 с.
 112. Нев'ярович Н. Поетика американського постмодернізму: проблеми та шляхи вивчення у педагогічному ВУЗі. *Американська література на рубежі XX-XXI століть=American Literature at the edge of 20th and 21st centuries* : мат-ли II Міжнар. конф. з літератури США, Київ, 24–26 вересня 2002 р. / за ред. Т. Денисової. К. : Вид-во Ін-ту міжнародних відносин, 2004. С. 529–534.
 113. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М. : Мысль, 1990. 830 с.
 114. Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М. : Наука, 1982. 320 с.

-
-
115. Нямцу А. Легендарные образы в литературе. Черновцы : Рута, 2002. 175с.
 116. О литературно-художественных течениях XX в. Сб. статей / под ред. Л. Андреева. М. : изд-во Моск. ун-та, 1966. 244 с.
 117. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. 588 с.
 118. Павленко В. Проблема постмодернистской эстетики в концепции Джона Барта. *Від барокко до постмодернізму. Зб. наук. праць.* Дніпропетровськ : РВВДНУ, 2002. Вип. 5. С. 256–264.
 119. Павличко С., Наливайко Д. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. К. : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.
 120. Пестерев В. Постмодернизм и поэтика. Историко-литературные и теоретические аспекты. Волгоград : Волгогр. гос. ун-т, 2001. 39 с.
 121. Петров С. Критический реализм. М. : Современник, 1974. 375 с.
 122. Пигалев А. Культура как целостность. (Методологические аспекты). Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. 463 с.
 123. Пигалев А. Философский нигилизм и кризис культуры. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1991. 149 с.
 124. Пигулевский В. Проблема применения эстетических категорий в постмодернизме. *Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия.* 1994. № 2. С. 76–77.
 125. Писатели Латинской Америки о литературе. М. : Радуга, 1982. 400 с.
 126. Пичугина Т. К проблеме телесности в культуре венского модерна. *Від барокко до постмодернізму. Зб. наук. праць.* Дніпропетровськ : РВВДНУ, 2002. Вип. 5. С. 168–177.
 127. Пospelов Г. Литературный процесс. *Литературный процесс.* М. : изд-во Моск. ун-та, 1981. 237 с.
 128. Постмодерн: переоцінка цінностей : зб. наук. праць. Вінниця : Універсум-Вінниця, 2001. 314 с.
 129. Постмодернізм в філософії науки та філософії культури. Х. : ХДУ, 1997. 143 с.
 130. Постмодернизм – идея для России? – Беседа с И. П. Ильиным. *Новое литературное обозрение.* 1999. № 39 (5). С. 241–253.
 131. Пятигорский А. Избранные труды. М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. 590 с.
 132. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М. : Аграф, 2000. 432 с.
 133. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 2003. 599 с.

-
134. Сартр Ж.-П. Что такое литература? *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М. : изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 313–334.
 135. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. М. : Флинта: Наука, 2000. 608 с.
 136. Словарь русского языка / сост. С. И. Ожегов. М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1952. 848 с.
 137. Слотердаик П. Критика цинічного розуму. К. : ВК ТОВ «Тандем», 2002. 542с.
 138. Соболев О. Постмодерн і майбутнє філософії. К. : Наукова думка, 1997. 187 с.
 139. Современная западная философия: словарь. М. : ТОМ-Остожье, 1998. 544 с.
 140. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. М. : Интрада-ИНИОН, 1999. 319 с.
 141. Строев А. Герой – персонаж – система действующих лиц. *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 523–537.
 142. Тарнашинська Л. Такі різні, такі цікаві... *Слово і час*. 1999. № 7. С. 22–24.
 143. Теория литературы : в 4-х т. / под ред. Ю. Б. Борева. Т. 4. М. : ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. 623 с.
 144. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : Издательство ЕГУ «ПРОПИЛЕИ», 2000. 199 с.
 145. Фаулз Дж. Дэниел Мартин: Роман. М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. 828 с.
 146. Философия культуры: становление и развитие. СПб. : Лань, 1998. 309 с.
 147. Философский словарь. М. : Политиздат, 1968. 432 с.
 148. Философский энциклопедический словарь / под ред. С. С. Аверинцева. 2-е изд. М. : Сов. Энциклопедия, 1989. 815 с.
 149. Философский энциклопедический словарь / гл. редакция : Л. Ф. Ильичев и др. М. : Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.
 150. Философы двадцатого века. М. : Искусство, 1999. 263 с.
 151. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М. : Прогресс, 1967. 319 с.
 152. Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми. К. : Педагогічна думка, 2000. 286 с.

-
-
153. Фокеев А. Писатель и мировой литературный процесс (проблема влияния). *Изучение литературы в вузе : учебное пособие*. Саратов : изд-во Саратов. пед. ин-та, 1999. С. 178–183.
 154. Фридлиндер Г. Литература в движении времени: историко-литературные и теоретические очерки. М. : Современник, 1983. 300 с.
 155. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры. *Иностранная литература*. 1994. № 4. С. 235–240.
 156. Хамитов Н. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. К. : Ника-Центр, 2002. 336 с.
 157. Хассан И. Культура постмодернизму. *Вікно в світ*. 1999. № 5(8)/99. С. 99–111.
 158. Хасан І. Після постмодернізму: пошуки естетики довіри. *Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть*. К. : ІМВ, 2004. С. 31–44.
 159. Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1968. 720 с.
 160. Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1968. 672 с.
 161. Храповицкая Г. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США). М. : Академия, 2003. 287 с.
 162. Черницкая Л. Эстетико-философская направленность литературы авангарда и ее истоки. *Философские и эстетические традиции в зарубежных литературах*. Вып. 4. СПб. : изд-во С.-Петербург. ун-та, 1995. С. 48–56.
 163. Чернокозов А. История мировой культуры. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 480 с.
 164. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М. : Прогресс, 1992. 573 с.
 165. Швейцер А. Культура и этика. М. : Прогресс, 1973. 343 с.
 166. Шляхова Н. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. Літературознавчі статті. Одеса : Маяк, 1990. 256 с.
 167. Шульга Р. Искусство и ценностные ориентации личности. К. : Наукова думка, 1989. 120 с.
 168. Щербина В. Реализм и модернизм ХХ века и пути художественного прогресса. М. : Знание, 1965. 32 с.
 169. Эко У. Имя розы. *Иностранная литература*. 1988. № 10. С. 88–104.
 170. Энциклопедия литературных героев. М. : Аграф, 1999. 496 с.
 171. Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М. : Изд-во Р. Элинина, 2000. 367 с.
 172. Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма. *Знамя*. 1996. № 3. С. 196–209.

-
173. Якимович А. О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна. *Иностранная литература*. 1994. № 1. С. 241–248.
 174. Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма. *Иностранная литература*. 1991. № 8. С. 229–236.
 175. Яровий О. Постмодернізм – це антибуття. *Слово і час*. 2002. № 4. С. 69–70.
 176. Barth J. *The Friday Book. Essays & Other Nonfiction*. NY : A Perigee Book, Putnam Publishing group, 1984. 281 p.
 177. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* /Ed. by H. Bertens and D. Fokema. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Co, 1997. 581 p.
 178. McHale B. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987. 280 p.
 179. Ruland R., Bradbury M. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. N.Y. : Viking, 1991. 455 p.
 180. Silverman H. J. *Keeping an Eye On. Postmodernism – Philosophy and The Arts*. London, 1990. P. 157–206.
 181. Woods T. *Beginning Postmodernism*. Manchester : Manchester University Press, 1999. 275 p.
 182. Woods T. *Who's Who of Twentieth-Century Novelists*. London : Routledge, 2001. 380 p.

Наукове видання

ІЩУК Алла Анатоліївна

**ФЕНОМЕН ГЕРОЇЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ
В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЦІННІСНЕ ОСМИСЛЕННЯ МОВЛЕННЄВОЇ КУЛЬТУРИ
І ФІЛОСОФІЇ**

Монографія

Подано в авторській редакції.

Технічне редагування – Т. М. Ветраченко

Верстка – Т. С. Меркулова



Підписано до друку 27 січня 2022 р. Формат 60x84/16

Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.

Ум. др. арк. 13,07. Об.-вид. арк. 9,01.

Наклад 300 прим. Зам № 078

Віддруковано з оригіналів

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002 (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова (044) 239-30-26