

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЇВО-МОГИЛЯНСЬКА
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота освітньо -науковий ступінь – магістр

на тему: **«ОСМИСЛЕННЯ АБСУРДНОСТІ СВІТУ У ТВОРОСТІ ГЕССЕ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання спеціальності:

035.01 Філологія (українська мова та література);

освітньо-наукової програми: Теорія, історія літератури та компаративістика

Колеснікова Анастасія Олександрівна

Керівник: Семків Р. А., доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент:

PhD Огаркова Т.А.

Магістерська робота захищена з оцінкою «_____» Секретар ЕК

_____ «_____» _____ 2022р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АБСУРДНЕ В ЛІТЕРАТУРІ.	5
1.1. Концепт «абсурдного».....	5
1.2. Витоки «абсурдного».....	10
1.3 Поетика «абсурдного».....	12
1.4. Філософія абсурду.....	15
1.5. Взаємовідношення понять «колективного несвідомого» і «абсурду». ...	21
РОЗДІЛ 2. ОСМИСЛЕННЯ АБСУРДНОСТІ СВІТУ У ТВОРЧОСТІ ГЕРМАНА ГЕССЕ	23
2.1 Загальні риси творчості та риси поетики абсурдного у творчості Гессе.....	23
2.2. «Дехто на прізвище Циглер» (1908): «тварини правдивіші за людей».....	28
2.3. Клейн і Вагнер (1919): «наважитися впасти».....	30
2.4. Сіддхартха (1922): «мудрість подарувати не можна».....	36
2.5 «Степовий вовк» (1927): «повинні жити й повинні навчитися сміху».....	41
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	54

ВСТУП

Герман Гессе – знаковий німецький письменник та філософ, автор десятків романів, оповідань, біографій, збірників поезій. Попри важкий філософський підтекст, твори письменника не залишаються без уваги й сьогодні, головним чином завдяки своїй ретельній увазі до людини, до особистості, до проблеми її становлення і стосунків із навколишнім світом. Твори Гессе можна зарахувати до популярної нині «мотиваційної літератури», оскільки вони виконують терапевтичну функцію, сприяють вирішенню духовних криз. Попри складну образність, тексти Гессе відкриті до читача завдяки тому, що вони усі «пережиті» автором, чи не кожний з них – плід переживання або вирішення особистісного колапсу.

Ця робота присвячена дослідженню рис абсурдності у кількох текстах Германа Гессе. На жаль, не всі з них перекладені українською мовою. Як правило, по кілька перекладів українською мають твори пізньої творчості Гессе, які вважаються знаковими. Тексти ранньої творчості перекладаються погано, через що читачі змушені звертатися до перекладів іншими мовами. Рання творчість Гессе не менш важлива ніж пізня. Вона висвітлює формування стилю, творчої манери письменника, основної тематики. Ранні твори цікаві ще й тим, що являють собою яскравий синтез романтизму, реалізму і символізму.

Досліджень текстів Гессе крізь призму психоаналізу найбільше, чим власне зумовлене звернення письменника до аналітичної психології Юнга. Поширеними є також роботи, які базуються на символічно-міфологічному аналізі. Актуальність даної роботи полягає в тому, щоб розгледіти символічно навантажену і водночас прозору прозу Гессе як явище народжене в епоху філософської кризи, період втрати віри в розум і Бога, під кутом віддзеркалення абсурдних ситуацій і знаходження з них виходів. Ми спробували пов'язати «літературу абсурду» і психоаналіз у контексті пошуку сенсу існування.

Для написання основної теоретичної бази ми використовували працю Мартіна Есліна «Театр абсурду» (1961), есеї «Бунтівна людина»(1951) та «Міф про Сізіфа»

(1942) А. Камю, книгою «Словник театру» (1987) П. Паві, есеєм «Народження трагедії з духу музики» (1872), статтею В. Мартинюка «Принцип абсурдного в дискурсі абсурду» (2009), статтею М. Сіннелікової «Ніцшеанське вічне повернення як шлях до самого себе» та ін.. Для глибшого аналізу творів автора ми послуговувалися статтями та есеями таких українських дослідників як І. Мегела, М.Рошко, М. Сінелікова, С. Пірошенко та ін..

Мета і завдання дослідження. Метою роботи є аналіз рис абсурдності у творчості Германа Гессе на поетичному та філософському рівнях. Для досягнення поставленої мети розв'язано низку завдань.

Завдання:

- охарактеризувати поняття «абсурдності» в літературі;
- визначити «поетичні» риси та філософські риси «абсурдності» в літературі;
- простежити риси «театру абсурду» та філософії абсурду у текстах Германа Гессе;
- визначити основні мотиви, ідеї, через які втілений конфлікт абсурдного;
- визначити шляхи подолання абсурдності, запропоновані Германом Гессе;

Об'єктом дослідження обрано романи «Сіддхартха» (1922), «Степовий вовк» (1927), оповідання «Дехто на прізвище Циглер» (1908), «Кляйн і Вагнер» (1919).

Предметом дослідження є поетика і філософія абсурду у творчості Гессе.

Методи дослідження. Методом для дослідження став психоаналіз Юнга, для визначення основних мотивів та ідей, образів - символів ми послуговувалися формальним методом. Часом зверталися і до порівняльного-зіставного методу, аби порівняти як з однією і тією самою абсурдною ситуацією по-різному або однаково справляються герої творів письменника. Частково зверталися до біографічного методу, оскільки твори Германа Гессе – це «біографії його душі».

Структура дослідження. Дана робота складається із теоретичного та практичного розділів. У першому розділі ми визначаємо суть терміну абсурду в художньому контексті, особливості та риси «театру абсурду» як найяскравіший вияв «абсурдного» в літературі, намагаємося окреслити поетику «абсурдного», а також визначаємо основні поняття та концепти філософії абсурдного. Другий розділ складається із п'яти підрозділів: у першому підрозділі ми визначаємо загальні риси творчості Гессе та риси, якими він наближається до літератури абсурдного, визначаємо ці риси у кількох його знакових текстах; у наступних підрозділах ми детально аналізуємо чотири тексти у контексті поетики і філософії абсурдного. Головним чином ми акцентуємо увагу на стосунках персонажів із дійсністю і собою. У кожному тексті ми виділяємо концепти та ідеї, які висвітлюють філософію абсурду, та водночас висвітлюють особливості рецепції письменником філософської кризи 20 століття та запропонованих шляхів подолання абсурдності існування.

Розділ 1. Абсурдне в літературі

1.1. Концепт «абсурдного»

У словнику поняття «абсурд» тлумачиться, як - *«безглуздя, нісенітниця, смішне, те, що суперечить усталеній істині»*[10]. Ролан Барт визначає абсурд як протисенс, який відсилає до сенсу[26]. Абсурд постає як не відсутність змісту, а змістом, який ми не здатні охопити. Абсурд означає, що світ не такий, який ми його розуміємо, що він виходить за межі нашого уявлення.

Поняття «абсурду» належить більш до філософської сфери. Тому говорячи про абсурд в художній сфері, доцільніше говорити про «абсурдність» як сукупність рис, характерних для окремого виду творів. Для означення явищ абсурду в літературі використовують різні форми словосполучень: «театр абсурду», «література абсурду», «театр глуму», «елементи абсурдного» тощо. Ми погоджуємося з думкою літературознавця Віктора Мартинюка, що до проблеми абсурдного в літературі досі

немає синтетичного підходу, який би сформував парадигму значень із конотацією «абсурдності» [15, с.210]..

Уперше поняття «театр абсурду» було вжито британським дослідником Мартіном Еслінім в однойменному творі «Театр абсурду» (1961). Варто зауважити, що це перша теоретична після створення класичних зразків (наприклад, «Чекаючи на Годо» Семюеля Беккета (1947 -1949).

Під спільним знаменником поняття «театру абсурду». літературознавець об'єднав творчість різних драматургів з однаковим *«сприйняттям буття та історії»* (пер. – Колеснікова А.)»[33].

При цьому Мартін Еслін наголошував на тому, що вони не утворюють якоїсь самостійної школи чи течії, навпаки акцентував на абсолютно індивідуальному відтворенні дискурсу «абсурдного». Відповідно не існує й чітко визначеної теоретичної системи цього явища.

Театр абсурду постає як окрема мистецька практика. Назвати це явище «течією» або «напрямом» неправильно з точки зору того, що представники «театру абсурду» творили абсолютно незалежно одне від одного, і споріднені переважно за світоглядом і соціально-історичними умовами.

Термін «театр абсурду» визначається міждисциплінарним характером. Хоча, власне передумовою явища «театру абсурду» слугував саме театральний факт, а не літературний, - Еслін визначає його постановкою п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка», - англійський дослідник та чимало інших наголошують на «літературності» явища «театру абсурду» попри конотацію «театральності». Отож, риси, характерні для явища «театру абсурду» можуть простежуватися і в ранніх текстах. І відповідно *«кожен літературний естетично близький до явища театру абсурду, проте не написаний у формі п'єси, може бути визначений як приклад літератури абсурду»* [15, с.213-214]. Власне Мартинюк вказує на доцільність пошуку літератури «абсурдного» перед Другою світовою війною.

У словнику абсурдна література подається як умовна назва модерністських творів, де у центрі зображення хаосу з випадковостей, позбавлених сенсу і не

підпорядкованим жодним закономірностям. До літератури абсурду, головним чином, належить творчість представників «театру абсурду». Однак також під цей термін залучено й прозові твори (романи Беккета, прозові твори Камю і Сартра). Рис «абсурдного» простежуються і в творчості «постмодерністів».

Отже, бачимо, що в словнику поняття «література абсурду» охоплює тексти, які на змістовому і на формальному рівні «абсурдні», тексти, які містять лише ідейну складову «абсурдного», і власне тексти, де звертаються до окремих елементів абсурдного.

Драматург «театру абсурду» Йонеско казав про розмитість поняття «абсурду». Беккет взагалі не любив говорити на цю тему, оскільки в його творах абсурд невіддільний від реальності, власне постає як сама абсолютна реальність. На відміну від екзистенціалістів, у Беккета немає протиставлення світу і людини, у нього абсурд – це не щось дивне і безглузде, навпаки, абсурд – самодостатнє буття в собі.

Дослідник П. Паві стверджує, що елементи абсурдного виникли в літературі раніше ніж з'явилося саме явище театру абсурду. А сама поява перших п'єс театру знаменувала «його народження як жанру або центральної теми» [21, с. 23], тобто певною мірою систематизувала. За Паві, термін «елементи абсурдного» охоплює конкретну систему рис різножанрових поетик, близьких до рис притаманних поетиці театру абсурду. Термін «принцип абсурдного» апелює саме до способу відтворення і розрізнення елементів абсурду у тексті.

Замість терміну «театр абсурду» пропонується вживати також термін «театр парадоксу» (І. Дюшен). Коли слово «абсурд» означає нісенітницю, щось позбавлене сенсу, слово «парадокс» апелює до «незвичайного» сенсу, утвореного в результаті несподіваного поєднання, підкреслює не безсенсовість, а саме аномальність певного явища. І в цьому контексті термін «театр парадоксу» видається дослідникові більш м'яким і тоншим, зокрема як спільне означення творчості різнорідних письменників – драматургів. Парадокс означає «руйнування системи», «випадання із системи». Віктор Мартинюк вважає ці терміни взаємозамінними, оскільки й поняття «абсурду» означає вихід за межі чогось звичного, усталеного.

Синонімами до «театру абсурду» виступали також терміни: «*новий театр*», «*театр авангарду (théâtre de l'avant-garde)*», «*антитеатр*», «*театр глуму*».

Термін «новий театр» (ним послуговувалися Йонеско, Беккет, Адамов у Франції) використовували для позначення творчості «драматургів абсурду» 50-х років (Пенже, Саррот,Тардьє тощо). Поняття «театр глуму» означає «*намагання уникнути будь-якого точного визначення чогось і шукати навмання нескazanного*» [21, с. 23]

Термін «антитеатр» виник разом із появою театру абсурду у 50-х роках 20 століття. Є версія, що підзаголовок до п'єси Йонеско «Голомоза співачка» - «антип'єса» спричинив виникнення терміну «антитеатру». Однак, явища, які охоплює це поняття насправді не нові. У своїй суті він містить критично-іронічну реакцію на художню чи суспільну традицію. В кожній епосі домінувало уявлення про те, яким має бути театр, відповідно «анти театр» утворює антиномію до цього уявлення. Наприклад, тривалий час «театр» сприймали як джерело моралі та глибокої психології, то п'єси абсурду, які є цілком протилежним явищем, у даному випадку постають як власне «антитеатр»[21, с. 46].

Отож, антитеатр – доволі широке поняття, яке включає в себе й епічні форми, і театр абсурду, і незвичайний театр тощо.

Еслі́н у своїй роботі розрізняє поняття **«театр абсурду»** та **«театр поетичного авангарду»**, головну різницю вбачаючи у ставленні до мови: «поетичний авангард» робить акцент власне на поетичності мови, а «театр абсурду», навпаки, прямує до девальвації мови.

Також Еслі́н наголошує на відмінності між театром абсурду і творами екзистенціалістів: театр абсурду прагне до інтеграції змісту та форми, а екзистенціалісти вкладають новий зміст у старі форми. Театр абсурду пропонує ірраціональний світ і відповідно ірраціональну форму, екзистенціалісти відображають ірраціональний світ, але у раціональній формі. Літературознавець наголошує на важливості вираження абсурдного саме через поетику. Театр абсурду не намагається довести абсурдність людського існування, він виражає цю абсурдність в конкретних умовах і конкретними образами. Театр абсурду, за

Еслінім, містить в собі ознаки «антилітературного» руху, фактично бо відмовляється від «літературних» елементів.

Дослідник Д. Токарев у праці «Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хамса и С. Беккета» [26] також намагається визначити межі поняття «абсурду». Він так само ставить питання про те, чи передавання наслідків переживання абсурдності достатньо, аби визначити текст приналежним до літератури абсурду.

Токарев робить висновок, що *«бути абсурдним значить бути безглуздим», «бути абсурдним письменником – значить бути в абсурді, жити ним, відчувати його не як конфлікт людини і світу, а як деяку реальність, яка не залежить від історичних епох та умов людського існування* (пер. – Колеснікова А)» [26]. Для Токарева поняття абсурду нерозривно пов'язане з поняттям норми. Абсурд виявляється тим, що є поза нормою, поза традицією. І водночас там, де немає норми, не може бути абсурду. У сенсу може бути тільки один протилежний сенс – це не відсутність сенсу, а саме зворотній сенс.

У своїй статті «Принцип абсурдного в дискурсі абсурдного» Віктор Мартинюк підкреслює, що концепт абсурдного, як об'єднавча ланка для різних жанрів літератури, проявляється через форму художньої мови, і власне через саму філософію абсурдного, базовану на світогляді екзистенціалістів, які протиставляють людину і світ.

1.2. Витоки абсурдного

Театр абсурду означає повернення до архаїчних традицій. Його ж новизна полягає в їх незвичайних комбінаціях, з допомогою яких можливе відтворення сучасних проблем та ідей. Попередниками абсурдистів у літературі Еслінін називає жонглерів, клоунів, письменників, які будують свої твори на нонсенсі, парадоксі, насмішці над дискурсивною мовою.

Серед джерел поєднанням яких твориться «театр абсурду» Мартін Еслінін згадує наступні традиції:

- **чистий театр** – відмова від мови як основного засобу вираження сенсу. Ця

традиція бере початок з античної пантоміми (mimus), продовжується в комічних персонажах середньовічної драми, італійській comedia dell'arte і блязнях Шекспіра, водевілі, німій кінокомедії, звуковому кіно (брати Маркс). У центрі античної пантоміми, як правило, клоун, абсурдна поведінка якого виникає через нездатність збагнути будь-яке логічне відношення. У німій кінокомедії подається фантастична грань світу через призму бачення людини, відірваної від реальності. Світ у німій кінокомедії постає у безцільних і безслівних діях.

- **клоунада, буфонада, сцени божевілля;**
- **словесна нісенітниця** – гра слів, зумисно безглузді висловлювання, каламбури. До вербального нонсенсу вдавалися поети Едвард Лір, Льюїс Керролл, Кристіан Моргенштерн, прозаїки, серед яких Лоуренс Стерн, Марк Твен, драматурги Рінг Ларднер, Роберт Бенчлі тощо. Поезія і проза нісенітниць переважно розширює межі сенсу, виходячи за межі логіки та умовностей. Однак водночас тексти вербального нонсенсу можуть й звужувати сенс. Наприклад, словник кліше Гюстава Флобера «Лексикон прописних істин».
- **література снів і фантазій**, яка часто має алегоричний характер (драми сновидіння Кокто, Стріндберга).

Театр абсурду звертається до міфологічного способу мислення, як проекції психологічного світу людини. Міф і фантазії тісно пов'язані, оскільки міф уособлює колективну фантазію людства. «На рівні індивідуального досвіду міф...проявляється у снах, фантазіях і прагненнях сучасної людини».

Витоки «театру абсурду» Мартін Еслін знаходить й у німецькому експресіонізмі, дадаїзмі, ранньому Брехті, сюрреалізмі. Так, у сюрреалізмі витоки театру абсурду простежуються у творчості Антонена Арто, режисера, актора, теоретика славнозвісного «театру жорстокості». Він сформулював основні постулати «театру абсурду». Зокрема, Арто відкидав психологічний театр, зосереджений на особистих проблемах персонажів, закликаючи повертатися до міфу. Він вказував на потребу театру втілювати колективні архетипи, зображати внутрішній світ людини.

За Есліним, витoki «театру абсурду» простежуються і в екзистенціалізмі. Так, Еслін визначає концепцію абсурдності, представлений у «Міфі про Сізіфа» Альбера Камю ідеологічним осердям літератури абсурду й абсурдного в літературі. Зважаючи на те, що термін «абсурд» походить саме з екзистенціалістської філософії, можна говорити про спорідненість літератури екзистенціалізму та літератури абсурду. Однак, ця спільність існує лише на змістовому, проблематичному рівні. Екзистенціалісти, зокрема Сартр і Камю виражають новий зміст за допомогою традиційних форм. Література абсурду, головним чином, театр абсурду виражає новий зміст цілком новими художніми засобами. Філософія екзистенціалізму проявляє свій зміст через поетику «абсурдного» тексту. Водночас «абсурдний» текст може бути тлумачений за допомогою філософії екзистенціалізму.

Також варто підкреслити, що «театр абсурду» продовжує тенденції, які виникли в інших жанрах літератури 20-х років (Джойс, сюрреалізм, Кафка) і в живописі (кубізм, абстрактний живопис).

Д. Токарев вказує, що література абсурдного була підготовлена еволюцією літератури 19 – початку 20 століття: від символістської поезії до екзистенціалізму.

1.3. Поетика абсурдного

«Театр абсурду» як явище абсурдного в художньому контексті найбільш яскраво виражає риси поетики «абсурдного» та його ідеологічну складову. Театр абсурду сприймає абсурд як реальність, як даність. Театр абсурду передбачає пошук нових сенсів і нових художніх форм. *«Театр абсурду змушує прийняти відчуття невизначеності, втрати сенсу існування і жити, сміятися, плакати заради абсурду в ім'я пошуків Святого».* [33] Театр абсурду – зруйнувати ілюзійну дійсність, аби відшукати справжню.

Театр абсурду має на меті розповісти про хитке положення людини у світі. Театр абсурду заперечує існування загальноприйнятої системи цінностей. Він не шукає шляхів до Бога. «Він може тільки висловлювати страх або висміювати інтуїтивні знання людини, базовані на власному досвіді – результаті заглиблення в нутро своєї особистості, снів, фантазій, жахів». *«Якщо попередні спроби конфронтації людини з умовами існування втілювали зрозумілу, загальновизнану версію істини (Пер. – Колеснікова А)» [33]*, то театр абсурду говорить про індивідуальний досвід, індивідуальне бачення світу. Це власне й відтворює зміст театру абсурду і визначає його форму.

Театр абсурду не займається проблемами норми чи моралі, ідеологічними питаннями, долями героїв за межами духовного світу автора. Театр абсурду займається відтворенням основної ситуації особистості. Театр абсурду проектує суто авторський світ. В п'єсах театру абсурду дія – не фабула, а передача поетичних образів. Есллін як приклад наводить п'єсу «В очікуванні на Годо», де власне немає сюжету, є лише певні обставини, які є «образом інтуїтивного знання Беккета про те, що в житті ніколи нічого не відбувається(пер. – Колеснікова А)»[33].

Кожна п'єса театру абсурду відповідає на основні філософські питання поетичними образами.

Прагнучи передати інтуїтивне знання буття, «театр абсурду» змушений вдатися до девальвації та дезінтеграції мови. Відмовляючись від «мовного дискурсу», театр абсурду робить акцент на поетичному образі як одному зі способів з допомогою якого можна репрезентувати «реальність інтуїтивного знання про світ». Намагаючись передати інтуїтивні знання, театр абсурду наближається до асоціативної та неконцептуальної мови поезії та музики. Так, Йонеско каже, що мову потрібно зруйнувати так, що вона могла встановити зв'язок з «абсолютом», *«необхідно підштовхнути людей до того, щоб вони знову побачили себе такими, якими вони є (пер. – Колеснікова А)»[26]*.

У театрі абсурду стосунки між людьми постають як повний розпад. Девальвація мови – це бунт проти втрати нею властивої їй функції – виражати первинний зміст, а не приховувати його. Щоб повернути мові її природність, треба відмовитися від логіки та дискурсивної мови.

Театр абсурду розвінчує можливості мови та логічні способи пізнання, і наближається до містичного сприйняття дійсності. Поетичні образи, до яких звертається театр абсурду, аналогічні методам і образам містицизму.

Театр абсурду можна назвати своєрідним медіатором, який виражає знання як живу реальність з допомогою поетичних образів. Тобто, «театр абсурду» виконує роль подібну на ту, що її виконує церква.

Театр абсурду – це викриття раціонального погляду на світ, це викриття самої ідеї можливості пояснення і розуміння світу з допомогою будь-якої філософської системи чи думки. Намагатися пояснити світ і місце людини у ньому означає створення «ілюзійної реальності» та самообман.

Театр абсурду виражає страх і відчай через неможливість досягнення справжнього сенсу існування світу і людини. Порятунком від відчаю – це готовність відкинути ілюзії і сміливо сприйняти абсурдність реальності. Людина страждає доти, доки вірить в ілюзії, людина страждає й тоді, коли починає їх втрачати, однак саме втрата ілюзій відкриває для неї шлях порятунку від відчаю. Ніщо реальніше за нічого. Абсурдність виявляється реальнішою за реальність, створену самою людиною для самовтіхи й самообману. У своїй праці Есслін порівнює «театр абсурду» із філософією дзен-буддизму. Людина отримує свободу і радість від життя тоді, коли визнає неможливість збагнути сенс Всесвіту. Оскільки мова та логіка не можуть пояснити природу реальності, виявляється, що *«заперечувати реальність означає утверджувати її»*, а *«утверджувати порожнечу значить її заперечувати (пер. – Колеснікова А)»*[33]. Насправді, як і було вище згадано слова Барта, абсурд не означає відсутність сенсу, абсурд позначає «протисенс».

Театр абсурду – це не повернення до темних ірраціональних сил, це не відчай, а навпаки, це прагнення сучасної людини прийняти умови світу, в якому вона живе.

Театр абсурду звертається до гротескного перебільшення світу, чим власне викликає «ефект відчуження». У теорії Брехта «ефект відчуження» має на меті формування прірви між глядачами та персонажами: замість ідентифікації з героєм, переймання на себе його почуттів, погляду на світ очима героя Брехт пропонує відводити глядачеві відсторонену критичну позицію. «Ефект відчуження» - це погляд на ситуацію не зсередини, а ззовні. У театрі абсурду ідентифікації з персонажами заважає їхня абсурдна поведінка, незрозумілість мотивів та вчинків. У «театрі абсурду» подається гіпертрофований образ «шизофренічного універсуму». Метою «театру абсурду» утвердити «сенсацію» абсурдності: змусити глядачів розгледіти, що в «безглузді є певна система». Дія не має зв'язку з причинністю, як було в епічному театрі Брехта, дія в «театрі абсурду» залежна від принципу випадковості. У «Словнику театру» Паві виділяє три «стратегії абсурду» - нігілістський абсурд: неможливо досягнути філософію і світоглядні настанови тексту; структурний абсурд - відображення розладу мови та гармонійного образу людства, всезагального хаосу; сатиричний абсурд – реалістично зображує світ.

Отже, серед рис абсурдного, виділених у творах «театру абсурду» можна виділити наступні:

- дослідження розпаду цілісності образу людини, роздвоєння.
- ірраціональний, алогічний світ;
- експерименти з мовою;
- переплетення комічного з трагічним;
- абсурдна поведінка персонажів;
- притчевий характер без конкретної моралі;
- звертання до символів;
- відсутність сюжету і фабули;
- часто немає ні експозиції, ні кінцівки;

- «безхарактерні» герої та персонажі;
- звернення до фантастичного; відображення снів і кошмарів;
- розірваність мови та дій; девальвація мови: поетика предметних образів;
- порушення принципу єдності місця, часу та дії.
- відчуття метафізичного страждання і абсурдності людського існування;
- соціальна критика, сатирична критика абсурдності життя без усвідомлення та розуміння реальності;
- гротеск, пародія, буфонада, фарс, алегорія.
- часто людина замкнута на своєму індивідуалізмі;
- відмова від поетичності мови як естетичної настанови;
- реальність зливається з фантазією;
- герой – «метафізично дезорієнтована особа без натхнення».
- будь-який текст «абсурду» є постійною грою між нормою та порушенням норми.

1.4. Філософія абсурду

На початку 20 століття відбувається переоцінка традиційних цінностей і криза філософської думки. Зокрема, ця криза характеризується переходом на межі століть від класичної філософії, в основі якій – віра у людський розум та соціально-науковий прогрес, до некласичної філософії, яка вдається до інтуїції як способу пізнання.

Німецький філософ Фрідріх Ніцше у своєму есеї про «Так казав Заратустра» підсумовує тезу про «смерть Бога», яку власне можна вважати основою філософії абсурду. Окремі ідеї Ніцше та Шопенгауера так само мали вплив на формування абсурдного світовідчуття.

Література абсурду творилася під впливом фундатора «філософії життя» Артура Шопенгауера. Шопенгауер наголошує на неможливості людського розуму, науки загально пояснити світ. Для Шопенгауера світ нерозумний, усе в ньому

підкоряється волі. Людина має визнати, що життя повне смутку і страждань, і позбутися «волі до життя».

Ніцше так само не довіряв людському розуму, надаючи перевагу інтуїції. Розум ніколи не може досягнути істини, він може лише творити ілюзію. Він висуває ідею «переоцінки всіх цінностей», яка означає руйнування традиційної системи цінностей, моралі, усе, що, на думку філософа, поневолює людину. У філософії Ніцше є також концепт «вічного повернення», який визначає повторення подібного, циклічність, сприймає світ як повторення тих самих подій.

На противагу релігії Ніцше звертається до антропоцентризму. Замість Бога, у центрі світу він ставить людину, точніше її оновлену й покращену версію – «надлюдину».

Надлюдина – це результат перетворення слабкої людини на сильну за допомогою волі до влади. Слабкою людину робила смиренність, підкорення релігії, моралі. Людина у філософії Ніцше постає дуальною, у ній міститься два антиномічні начала: людське (слабке, низьке, залежне) та надлюдське (сильне, величне, самовладне). Суть становлення особистості полягає в тому, щоби витіснити з себе «людське» та видобути у собі «надлюдське». У людині від початку закладено це «надлюдське», яке вона має вирізьбити із себе.

Стати надлюдиною у контексті аналітичної психології Юнга – це здобути Самість. Бо власне ідея «вищої» людини – це про самовдосконалення та самореалізацію особистості. І про «вічне повернення» людини до власної сутності, до себе справжньої. У цьому власне філософія Ніцше зближується з філософією абсурду, яка намагається визволити світову порожнечу від надуманих нашарованих людським розумом змістів, а саму людину змусити зазирнути всередину себе. Повернутися до самого себе означає стати «надлюдиною». Якщо світ безглуздо повертається у ту саму точку, то сильна людина має протистояти повторенню, і кожного разу досягати нових змін і нових цілей, самовдосконалюватися, щоб «стати тим, ким ми є».

Важливою для розуміння філософії абсурду постає ідея німецького філософа про дві категорії естетики: аполонівське (раціональність, гармонія, порядок, штучність)

та діонісійське (ірраціональне, сп'яніння, хаос, природне) начала, яку він висунув в своєму трактаті «Народження трагедії з духу музики» Nietzsche. Аполонівське начало асоціюється з пластичними видами мистецтва, а діонісійське з непластичними. Аполонівське начало - «розумна гармонія», діонісійське - екстатичний вихід за межі індивідуальності.

Протистояння цих двох начал значиме в контексті розуміння творчості Гессе, герої якого часто уособлюють ці два начала, або ж автор зображує боротьбу цих двох начал у одному героєві.

Уперше поняття «абсурду» з'явилося в контексті філософії екзистенціалізму. Як відомо, основним постулатом екзистенціалістів є теза про те, що існування передуює сутності. З даного положення випливає те, що людина вільна у виборі того, якою їй бути, і водночас відповідальна за цей вибір. Тобто, у філософії екзистенціалістів у першооснову людського існування закладено поняття «ніщо» перетворене у «щось». Світ постає як незрозумілий, чужий людині. Власне саме на відчутті відчуженості, «сторонності» людини у світі ґрунтується відчуття абсурдності існування. Якщо атеїстичний екзистенціалізм прирікає особистість на вічну самотність, то релігійний екзистенціалізм проголошує можливість індивідуального осягнення Бога, істини, цим нівелюючи тотальну абсурдність життя.

Один із представників філософсько-літературного абсурду Жан-Поль Сартр вказує на те, що бути самим собою означає бути вільним. Літературознавець говорить про так звану «автентичність» [3, с. 5], яка за значенням наближена до поняття «Самості» у Юнга. Тобто більшість людей живуть за певною інерцією, не знаючи самих себе справжніх, таким чином тікаючи від почуття абсурдності і страху перед світом, знімаючи із себе відповідальність. Той, хто живе дійсним життям, відшукавши самого себе, приречений на відповідальність за власні вчинки.

У Альбера Камю, який сам заперечував свою причетність до екзистенціалізму, однак є одним з найяскравіших представників цього напрямку, абсурдність породжена самоусвідомленням людини у світі. Для Камю ані людина, ані сама реальність не постають абсурдними, абсурдність народжується із зіткнення

«нерозумного» світу і раціональної спроби людини пояснити його: *«абсурд – це розлад...абсурд не міститься ні в людині... ні у світі, а в їхній спільній присутності»* [11,с. 91]. Пізнання істини в такому світі неможливе. Усвідомлення людиною абсурдності існування у Камю визначає людську сутність, яку теоретик називає «абсурдом нещасної свідомості». У Камю Бога немає, є зневіра у людський розум, абсурд у нього тотожний самій реальності, і тому залишається лише бунт. Людина, яка зіштовхнулася із абсурдністю існування, має два вибори: або самогубство, або надію. Надія власне передбачає примирення із тим, що світ не має значення, свободу, яку людина отримує у результаті цього визнання, і сам бунт проти абсурдної реальності. Бунт постає у Камю як єдино можливий спосіб буття.

Власне вагому роль в обґрунтуванні поняття «абсурду» відіграли роботи Альбера Камю, зокрема його есеї «Міф про Сізіфа» (1942) та «Бунтівна людина». Про відчуття абсурдності Камю пише так: *«Світ, який пояснюють навіть переконливими доказами, є для нас рідним світом. Але у всесвіті, раптово позбавленому ілюзій і світла, людина почувається чужинцем. Це вигнання є непозбутнє, тому що людина позбавлена пам'яті про втрачену батьківщину або надії на землю обітовану. Цей розлад між людиною і її життям, між актором і його лаштунками, власне, і є почуття абсурду»* [11, с. 74].

У «Міфі про Сізіфа» Камю розглядає категорію абсурду не як наслідок, а як першопричину. Центральною філософською проблемою Камю визначає питання самогубства: чи спонукає абсурд до смерті. Як альтернативу самогубству, Камю пропонує шлях Сізіфа. Це шлях віднаходження щастя у бунті, у спротиві трагічній долі. Людина має боротися з абсурдом, бунтувати проти нього. Хоча й немає можливості його подолання, однак бунт дає сенс боротьбі. Щастя – це знати, що світ абсурдний і протистояти йому, напевно усвідомлюючи, що це протистояння не матиме результату. Однак, саме незламність, непокірність, опір і є перемогою особистості над абсурдом.

Абсурд – це зустріч людини із нелюдям у собі. Це дисгармонія між тим, що Юнг окреслював архетипами «Персони» і «Тіні». Люди часто живуть планами на майбутнє, мріють про майбутнє. Хоча, кожен завтрашній день означає наближення до смерті. Це теж незбіг. Це теж абсурд.

Абсурд – це те, що ми визначаємо як «неможливе». Так, наприклад, якщо закинути порядній людині якийсь жахливий злочин, то вона наші звинувачення сприйме як щось абсурдне, безглузде. Однак, абсурд - це й щось «суперечливе», бо за інших умов і контекстів, те, що видається «неможливим» може цілком виявитися реальним. Відчуття абсурдності виникає на основі порівняння між *«існуючим станом справ і певною реальністю»* [11, с. 90 - 91].

Поза людським розумом немає абсурду. Абсурд – продукт людської свідомості, народжений із неможливості зрозуміти та пояснити світ. Абсурд виступає як факт людського існування. Усвідомлення абсурду – продукує власне сам абсурд. «Абсурдність» світу існує лише для людини. Водночас людина, боячись опинитися сам на сам із порожнечою світу, ховається від неї за наукою, релігією, філософією.

Абсурдна людина: Камю розглядає абсурдну ситуацію як даність існування людини у світі. Особистість переживає почуття абсурду, бо світ сам по собі безглуздий бо сама людина прагне його пояснити, однак не здатна цього зробити. Камю розглядає три людини абсурду: Дон Жуан (коханець), Гамлет (актор), і завойовник. Усі три типи занурені у саме життя, проживають його, розчиняються у ньому: в коханні, в акторських образах, в прагненні перемоги. Вони не замкнуті на самих собі. *«Людина абсурду починається там, де закінчується людина, яка плекає надію, де дух, припинивши захоплюватися грою, сам намагається бути в ній гравцем»* [11, с. 126].

Так, відчуття страху і меланхолії людина переживає внаслідок необізнаності або ж через те, що сподівається. Людина абсурду не страждає відчаєм, бо вона визнала абсурдність світу, і не сподівається відшукати істину. Це людина, яка усвідомила абсурдність реальності, і таким чином отримала свободу дій та бажань.

Людина абсурду не вірить у прихований зміст речей. Вона керується відвагою та здоровим глуздом. Відвага допомагає їй сприймати світ таким, яким він є і не жалітися на долю, а здоровий глузд дає усвідомити, що її бунт не має майбутнього, а тому, власне людина абсурду живе тут і тепер. Людина абсурду – це *«та, яка нічого не робить задля вічності й не заперечує її»* [11, с. 115].

«Бога немає», однак це не означає, що все дозволено. Абсурд не звільняє, а зв'язує. Для людини набагато привабливіша віра в Бога, бо вона уможлиблює перекладання відповідальності та сподівань на вищу силу. Для людини абсурду ж не існує вини, докорів сумління, але існує відповідальність.

Прикладом «абсурдної людини» може слугувати Мерсо із «Стороннього» Камю. Він живе не за законами традиційної моралі, бо вони для нього абсурдні. Водночас суспільству антитрадиційна поведінка Мерсо видається безглуздою.

Абсурдна творчість. Через творчість неможливо подолати абсурд, творчість для Камю - найвища радість абсурду. Письменник цитує Ніцше, який казав, що мистецтво людині потрібно для того, щоб не померти від істини. Абсурдна творчість – творчість, яка може бути знищена, однак вільна, не належна часові.

На відміну від екзистенціалістів, які в умовах абсурдності світу, пропонують втечу від нього, Камю обирає шлях бунту. Так, у «Бунтівній людині» (1951) Камю продовжує ідею подолання абсурду через бунт. Письменник розглядає поняття «бунтівної людини». Людина стає бунтарем, коли пробуджується її свідомість: вона або усвідомлює своє рабське становище й намагається його позбутися, або бунтує проти несправедливості, здійснюваної щодо інших. Бунт допомагає позбутися меж «традиційного» буття, можна сказати, це прорив норми. Бунт має індивідуальний, творчий характер, «бунт покликаний творити задля все більшого буття».

Письменник поділяє суспільство на три категорії: убивці, жертви і люди «третьої категорії», які виступають за переможених. Саме ця «третья категорія» і є власне «бунтівниками».

1.5. Взаємовідношення понять «колективного несвідомого» і абсурду.

Для розгляду творчості Гессе важливо брати до уваги аналітичну психологію Карла Юнга, зокрема його вчення про колективну несвідомість, архетипи та індивідуацію. Так, у термінологію психоаналізу, започаткованого Фрейдом, Карл Юнг уводить поняття колективного несвідомого. Швейцарський дослідник виділяє три рівні психіки: а) свідоме; б) індивідуальне несвідоме; в) колективне несвідоме.

Колективне несвідоме – це загальнолюдська батьківщина всіх можливих уявлень. Це фундамент, на якому вибудована особиста психіка (свідома і несвідома). Колективне несвідоме та особиста психіка співвідносять приблизно як індивід і суспільство. Юнг у своїй «Психології несвідомого» пояснює це поняття так: *«Ми можемо розрізняти особисте несвідоме, яке охоплює всі надбання особистого існування, в тому числі забуте, витіснене, сприйняте під порогом свідомості, подумане і відчуте. Але поряд з цими особистими несвідомими змістами існують інші змісти, що виникають не з особистих придбань, а із спадкової можливості психічного функціонування взагалі, саме із спадкової структури мозку. Такі міфологічні поєднання, мотиви і образи, які завжди і всюди можуть виникнути знову поза історичною традицією або міграцією. Ці змісти я називаю колективно-несвідомим»*[18, с. 55].

Термін «архетип» Юнг увів в літературознавство у 1919 році. Архетип – первісний образ, структурна одиниця колективного несвідомого. Серед основних архетипів слід виділити архетипи Анімуса, Аніми, Тіні, Персони і Самості. Архетип Тіні – альтер - его, негативна ідентичність, темна сторона людської особистості. **Архетип Анімуса** - неусвідомлена чоловіча сутність жінки, що персоніфікується образами чоловіків. Проекція Анімуса в жінки може означуватися як архетип героя, ідеального чоловіка. Відповідно **архетип Аніми** – неусвідомлена жіноча сутність чоловіка. **Архетип Персони** – маска. Це компроміс між людиною та суспільством — те, як людина хотіла би себе проявляти. За допомогою персони людина намагається виглядати тою чи іншою, або ховається за маскою, а то і споруджує собі певну персону в якості барикади.

Архетип «Самості» позначає цілісність психіки, довершеність, своєрідний образ життєвої мети кожного з нас. Простими словами, «Самість» тотожна знаходженню справжнього Себе і досягненню вищої ступені самореалізації.

Процес набуття «Самості» є кінцевою ланкою духовного розвитку людини і трансформацією особистості, яку Юнг назвав «індивідуацією». **Індивідуація** – шлях до себе, самоздійснення. Індивідуація — «процес, завдяки якому людина стає певною унікальною істотою, якою вона насправді і є», «реалізує своєрідність своєї натури». Юнг виділяє *етapi* *індивідуації*: зустріч із персоною, тінню, анімою або анімусом.

Як було вже вище зазначено, абсурд породжується дисгармонією між явищами. Відчуття абсурдності виникає, коли людина усвідомлює «автоматизм» власного існування, пробуджується від реальності, яку сама вигадала, і якої власне мусить зректися, аби знайти істину. Людина не може пояснити світ раціонально, тому апелює до ірраціонального. Абсурд – це фактично також конфлікт між свідомим і несвідомим. Людська свідомість не здатна пояснити світ, тому власне абсурдисти апелюють до інтуїтивного.

Аналітична психологія Юнга передбачає «роздягання» особистості. Найбільша криза, яку доводиться переживати особистості, на шляху до цілісності, за Юнгом, - зустріч із Тінню. Тут мова йде вже про подвійний розпад. З одного боку, людина виявляється чужою сама собі. Їй важко визнати свою тіньову сторону. З іншого боку, поведінка людини, яка позбувається Персони й примиряється із «негативними» рисами, узагальненими в архетипі Тіні, видається для суспільства дивною і безглуздою. Усе це призводить до дисонансу, відсутності гармонії людини із собою та іншими людьми. Власне світ абсурду – це світ Персон, який сприймається безглуздом особистості, яка зустрілася із Тінню. Водночас, людину без маски у світі Персон сприймається так само абсурдною.

Яскравим прикладом «абсурдної людини» у літературі може бути Мерсо зі «Стороннього» Камю.

Герой протестує проти традиційного бачення речей і моралі як власне ілюзії ««правильності» в цілому. Так, він роками не навідує матір у будинку престарілих, не плаче на її похоронах, «вільно» співживе з дівчиною. Намагається триматися осторонь, так ніби ні час, ні події, ні простір не мають над ним влади. Для суспільства він видається «непривабливим», бо він – людина, яка скинула маску (тобто, не намагається бути тим, ким він не є).

Абсурдисти потребують нових засобів для вираження нової позиції людини щодо світу, тому вони звертаються до архетипних образів для відображення абсурдної ситуації чи поведінки. Тому тут можна говорити про спільність на поетичному рівні.

Розділ 2. Осмислення абсурдності існування у Гессе

2.1. Загальні риси творчості Гессе та риси поетики абсурду

Творчість Германа Гессе тісно пов'язане із психоаналізом. Завдяки працям відомого швейцарського філософа Карла Юнга, послідовника Фрейда, Гессе зацікавлюється «глибинною психологією», а своїх героїв змушує шукати ключ до розуміння світу, подорожуючи всередину самих себе. Сам письменник, переживаючи душевну кризу, мав психоаналітичні заняття із учнем Юнга, доктором Лангом. Вчення про архетипи відіграє головну роль у створенні персонажів Гессе у пізній період його творчості. Тому його герої – більшою мірою – це певні типи, ніж характери.

Твори письменника можна розглядати як етапи становлення його, як особистості. Тому кожен гессівський текст – це вже новий рівень самосвідомості. Автор «Деміана» не тотожний авторові «Гри в бісер». Серед окремих загальних рис, властивих творчості Германа Гессе можна виділити наступні:

- зацікавлення філософією сходу;
- продовження традиції виховного роману (у кожному тексті можна відшукати цю традицію – оскільки чи не кожний твір Гессе про становлення особистості – від юних років до старості письменник показує життя своїх героїв – Сідхартхи, Еміля Сінклера, Гольмунди).

- не має чіткого розмежування між автором і героєм, бо кожний герой відображає певний етап становлення самого письменника.
- про його прозу доцільно говорити в контексті символічно-прозорого письма: часом видається, ніби його художній твір – це й водночас його авторський ретельний аналіз.
- хоча тексти Гессе – автобіографічні та інтелектуально складні, вони залишаються відкритими: кожен може побачити у його героях себе. Образи в Гессе – однозначні. Їх можна розшифрувати за архетипами Юнга.
- психологізм.

Серед загальних рис поетики «абсурдного», притаманних творчості Гессе можна виділити:

- 1) дослідження розпаду цілісності образу людини, яке найчастіше на образному рівні виражається через створення персонажів – антиподів, як двох окремих особистостей, або як дві сторони однієї (Гаррі Галлер – вовк і людина; Нарцис і Гольмунд, Сідхартха і Говінда, Еміль Сінклер і Деміан, Йозеф Кнехт і Плініо, Кляйн і Вагнер);
- 2) звертання до символів, які у Гете обов'язково пов'язані з фольклором або міфологією. У нього дуже часто зустрічаються образи мандрівника, річки, ранку, вчителя і учня, слуги тощо.
- 3) автобіографічність текстів, які попри звернення до архетипів та колективної проблематики, мають відтінок індивідуального осмислення (власне, відображення саме індивідуального досвіду зустрічі і долаття абсурду є однією з визначальних рис, яка характеризує літературу абсурду як явище, визначене Еслінім). Його тексти здебільшого – це монологи, через які індивід розглядається у відношенні до світу і до власного «я».
- 4) відсутність акценту на фабулі і колізіях, умовність сюжету (традиційно твори Гессе – розповідь про мандри внутрішні та зовнішні);

- 5) девальвація мови (не на рівні поетичному, а на рівні змістовому, як приклад, виникнення нової «універсальної мови» - гри в бісер);
- 6) звернення до фантастичних елементів, сновидінь і кошмарів;
- 7) інтерес до несвідомого, інтуїтивного; (звертання до теорій Юнга)
- 8) порушення норми: герої Гессе завжди випробовують межі власних принципів (сама «історія» розпочинається тоді, коли персонажі наважуються вийти за свої норми: чи то «добропорядний» Кляйн грабує, чи то «аскетичні» Сідхартха та Гольмунд занурюються у «мирське» життя, чи то самітник – інтелектуал Гаррі Галер витанцьовує джаз, чи то «магістр гри» Йозеф Кнехт виходить за межі «інтелектуального оазису» для життя у зовнішньому світі);
- 9) реальність зливається з фантазією (яскравий приклад: це «магічний театр» у «Степовому вовкові» - театр, який власне є несвідомим героя – автора)
- 10) твори Гессе соціально направлені, це найчастіше критика доби (підготовки до війни, бездуховності, «фейлетонності» тощо).
- 11) тексти Гессе завжди алегоричні (як правило, герої постають як алегорії (наприклад, Нарцис – уособлення споглядального життя, а Гольмунд – активного життя);
- 12) тексти замкнуті на особистості, з якою відбуваються процеси становлення;
- 13) герой – «метафізично дезорієнтована особа без натхнення»: жоден з героїв не має натхнення жити – це чи не центральна ситуація – передумова, яка розгортається у шлях пошуків любові до життя (не має бажання жити «степовий вовк», не знаходить спокою в аскетичному способі існування Сідхартха і Гольмунд,
- 14) багато творів мають притчевий характер;

У романі «Нарцис і Гольмунд» (1930) :

- 1) подано два світи: обмежений світ – монастир, і світ людей. У Гессе завжди існує відокремлений простір духовності. Але духовність не випробувана життям і яка не пройшла через спокуси світу, не справжня, лицемірна. Відокремлення від світу означає визнання його абсурдності, створення власного оазису – спроби відшукати сенс у самозаглибленні.

2) Роздвоєння особистості тут представлено на прикладі двох окремих образів послухника Нарциса і його учня Гольмунди: один з них особистість, «Я», інший – Тінь, тобто вони є частинами цілого. Нарцис - уособленням життя – споглядання, Гольмунд втілює ідею життя як дії. Нарцис – «осідлий» інтелектуал, Гольмунд – мандрівник.

3) Нарцис репрезентує «аполонічне» начало, раціональне, класичне, яке дається взнаки вже його витонченою красою, ясним розумом: *«був мислителем і аналітиком holmund»*. Гольмунд представляє «діонісійське начало», чуттєве, інтуїтивне: *«був мрійником з душею дитини»* [5].

4) Нарцис – аскет, батьківське начало, рацію, Гольмунд – мандрівник, материнське начало, чуття.

5) Ідея вічного повернення тісно переплетена з архетипом Матері, що як провідна зоря, освітлює шлях Гольмунда, у жіночих образах, які йому зустрічаються і в типовому образі води, материнському символі. Архетип Матері означає єднання життя і смерті. Після років блукань у світі людей Гольмунд повертається до монастиря, де помирає. Смерть для нього – це повернення додому, до лона матері: *«замість смерті з косою то буде моя мати – вона знову візьме мене до себе і поверне в небуття і невинність»* [5].

6) Гольмунд визнає, що він не знайшов гармонії зі світом, не відшукав сенсу, але примирився з його відсутністю: *«з болями у себе в грудях я уклав мир»* [5].

У романі «Під колесами» (1906) головний герой – Ганс Гібенрат, з якого намагалися батьки і викладачі зробити «вундеркінда», для цього «надламаючи» його природу, волю.

У цьому тексті абсурдність виникає через зіткнення раціонального, штучного, надуманого і чуттєвого, природного, тваринного. Абсурд виникає тоді, коли людина намагається заглушити свою природу. Дисгармонійна людина не може знайти точки дотику зі світом.

«Деміан» (1918) продовжує традицію виховного роману. У центрі – історія становлення юнака Еміля Сінклера.

1) Роман написаний як результат пережитої письменником кризи, зумовленої, зокрема подіями Першої світової війни та запереченням гуманістичних ідеалів. За композицією твір постає як записки – сповідь головного героя, який згадує події свого становлення.

2) тут світ ділиться на дві частини: перша – це світ батьків, обов'язків, світлий, правильний, другий – чужий, небезпечний, жорстокий. Так само розподіл зовнішнього світу проектується на внутрішній світ героя.

3) тут роздвоєння особистості представлене так само завдяки прийому двійництва : Еміль та Деміан як вираження досконалості, самості до якої прагне юнак. Образи у тексті – поетичні символи, які можна співвіднести з архетипами несвідомого. Єва Фрау – втілення архетипу Матері, Кромер – архетип Тіні, Деміан – архетип Самості.

4) текст пронизаний снами, майже у кожній главі героєві сняться сни, які переважно пророкують майбутні події. Сон для Сінклера – шлях у його внутрішній світ.

5) Центральна ідея: шукання сенсу – це прихід до себе, прихід до себе – прихід до Бога.

Гра в бісер (1943)

1) писалася у часи панування фашистської ідеології. І тому витворений письменником образ оазису культури і духовності Касталії можна сприймати, як антиномію до зачумленого світу.

2) Девальвація мови на проблематичному рівні: винайдення гри в бісер «універсальної мови», критика «фейлетонної доби».

3) Умовність і фантастичність обставин : вигадана країна, далеке майбутнє.

4) Традиційне двійництво: протиставлення Йозефа і Плінію: конфлікт споглядального життя і діяльного

5) Абсурдність двох світів: світу поза Касталією, і світу самої Касталії, бо обидва світи – це приховування істини. Ідея примирення: вихід Йозефа з інтелектуального світу і служіння зовнішньому світові.

Цей роман завершує не лише самоіндетифікацію Кнехта, але й суцільного героя гессівських текстів. «Гру в бісер» можна назвати виходом у світ Особистості, яка увесь час формувалася у замкнутому просторі самосвідомості. Лише після досягнення Самості Особистість може ефективно взаємодіяти зі світом. Внутрішнє багатство цілісної особистості має значення, тоді, коли воно когось збагачує, на когось впливає. Тобто остаточне самоствердження відбувається не тоді, коли людина, зрештою, отримує Себе, а тоді коли вона «Себе» роздає іншим. І в контексті месіанства постає важливим етап індивідуації, адже лише полюбивши саму себе, людина може полюбити інших. Юнг із цього приводу писав: *«Але якщо люди будуть виховані так, щоб виразно бачити тіньову сторону своєї природи, то можна сподіватися, що вони на цьому шляху навчатимуться також краще розуміти та любити своїх ближніх»*. Так, Йозеф Кнехт доходить до висновку, що сама духовність не значить нічого, якщо вона не перетворює світ. Тому кінець роману можна вважати «оптимістичним», попри загибель головного героя. Адже він рятує свого учня.

Отже, герої Гессе проходять шлях від ролі спостерігача до активного перетворювача. Вони не тікають від «душевної» темряви, навпаки, сміливо входячи в неї, долають внутрішній хаос. А потім здобутим світлом всередині самих себе намагаються охопити морок світу зовнішнього. За Гессе, здолаття відчуженості у світі, можливе лише за умови нівеляції відчуженості людини до самої себе.

2.2. «Дехто на прізвище Циглер» (1908): «тварини правдивіші за людей».

Ефект відчуження відіграє центральну роль в усвідомленні героєм абсурдності людського існування. Даний ефект реалізується за допомогою фантастичного елементу - пігулки, яку Циглер знаходить в історичному музеї і проковтує. Завдяки цій пігулці він тепер може розуміти мову тварин. Тепер людську спільноту герой

може розглядати як об'єкт. Людське суспільство постає для нього в усій своїй оголеності, бо по відношенню до нього він займає позицію спостерігача, «стороннього»: *«коли він дивився на оточуючих очима тварин, то не знаходив нічого, крім виродження, окрім лицемірного, гидкого зібрання звіроподібних істот, які, однаково, при усій своїй звіроподібності в цілому являли собою франтуватий, строкатий натовп (пер. – Колеснікова А)»*[9]. І таким чином, в героя руйнується ілюзія про «досконале» людське суспільство, до якого він радо себе зараховував: *«...його власна персона видавалася йому важливою і вагомою. Він вважав себе особистістю, тобто пупом землі, як, між іншим, кожна людина (пер. – Колеснікова А)»*[9]. . У фінальному епізоді письменник звертається до **гротеску** - Циглер знімає із себе галстук, рукавиці, шляпу і *«схлипуючи, тулиться до решітки лосиного загону (пер. – Колеснікова А)»*[9]. Відбувається метаморфоза – Циглер відмовляється від статусу «людини», яким донедавна пишався і обирає бути твариною. Відповідно для суспільства така його поведінка видається абсурдною і тому *«його схопили і доставили у дім для божевільних (пер. – Колеснікова А)»*[9].

У тексті бачимо конфлікт «природного» (тваринного) - Тіні і «штучного» (людського) - Персони. Чарівна пігулка спричиняє до спадання масок, «ліквідації» Персон, і герой бачить себе та інших «оголеними», «справжніми». Людське постає як безлике: *«він належав до тієї численної категорії людей, які зустрічаються щоденно і повсюдно, у яких, як кажуть, немає свого обличчя (пер. – Колеснікова А)»*[9]. Тваринне яке постає, як щось насправді «аристократичне», «благородне» тотожне природній сутності людини.

Сам образ Циглера – трафаретний образ, на що вказує неозначено-особовий займенник «дехто» у назві оповідання. Це образ – алегорія, узагальнений образ пересічного сучасника автора, одного із натовпу: *«він був таким, які всі, і жив так, як всі, йому подібні (пер. – Колеснікова А)»*[9] : любив гроші, увагу, шанував науку, був нерішучий і уникав сумнівів, а також *«уникав самотійних рішень, утримуваний постійним страхом покарання за ще не здійснені ним злочини(пер. – Колеснікова А)»*[9]. .

При цьому знаковим видається те, що втрата героєм ілюзії про людей як істот благородних, виявляється своєрідним покаранням власне за те, що він порушив правила музею, які забороняли чіпати експонати: «до заборони він поставився без належної уваги». Тут присутній і момент випадковості: Циглер збирався покласти пілюлю на місце, якби раптово не був заскочений зненацька відвідувачем. Тому порушення норми Циглером можна розглянути як пасивний бунт на несвідомому рівні.

2.3. **Клейн і Вагнер (1919): «наважитися впасти»** (пер. – Колеснікова А)»[7].

Новела написана у формі потоку свідомості головного героя, який намагається пояснити собі свій «анормальний» вчинок, а разом осмислює усе своє життя.

Як і більшість текстів Гессе, новела «Клейн і Вагнер» ґрунтується власне на раптовому усвідомленні героєм «автоматизму повсякденного існування», переживання руйнування ілюзії дійсності і пошуку сенсу життя у глибинах внутрішнього світу. Фрідріх Клейн – звичайний чиновник, батько двох дітей – здійснює нехарактерний для нього вчинок, злочин: привласнює велику суму грошей і, підробивши документи, вирушає на південь. Анормальність цього вчинку змушує його переживати страх перед новим світом після того, як він втратив зв'язок з колишнім, «традиційним», «добропорядним» світом. Відчуває страх герой і перед самим собою, перед раптовим відкриттям «нелюдяного» у людині, роздумує над самогубством.

У «театрі абсурду» діє так званий **ефект відчуження**, коли зображені персонажі видаються глядачам настільки дивними і незрозумілими, що вони не здатні ідентифікувати себе із ними, завдяки чому виникає дисонанс між «традиційним» світом глядачів і світом, який відтворюють на сцені. Те саме відбувається при зіткненні людини із своєю Тінню. Вона не може сприймати в собі ці негативні риси, бо вони виходять за межі уявлення людини про саму себе – за межі Персони. Власне, у цьому тексті ми спостерігаємо подолання абсурдності існування через додання відчуження героя із самим собою. Так, Фрідріх не може примиритися із Вагнером у собі, який раптово взяв вверх над Кляйном. Спочатку поведінка Вагнера

видається йому абсурдною, але зрештою, він сприймає Вагнера як частину самого себе. У цьому розумінні межі «нормального» для Фрідріха розширюються і відчуття абсурдності зникає.

Фрідріх усвідомлює те, що Камю називає «автоматизмом повсякденного життя»: *«Завжди він бував чимось зайнятий, чимось іншим, а не самим собою... завжди його обступали великі, священні обов'язки громадянина, чоловіка, батька, під їхнім захистом і в їхній тіні він жив, їм приносив жертви, ці зобов'язання були виправданням і сенсом його життя (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Здійснивши злочин, Фрідріх виривається поза «традиційну дійсність», долає «автоматизм» свого існування, і опиняється сам на сам з неозорним світом без жодного опертя: *«тепер раптом він повис голий в космічному просторі (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Фрідріх обирає смерть, бо лише так він може поєднатися з Богом. Однак саме в той момент, коли він падає у воду, переконаний, що саме через смерть активізується сенс – єднання з Богом, він раптом усвідомлює «необов'язковість» смерті, і таким чином, життя саме по собі перестає бути перешкодою між ним та Богом: *«те, що він наважився упасти у воду і в смерть, не було необхідним, з таким самим успіхом він міг би наважитися впасти у життя (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Життя і смерть виявляються рівноцінними, між ними не має межі. Уся справа у тому, щоб «наважитися впасти», «не противиться волі Бога»,» ні за що не чіплятися, ні за добро, ні за зло». Усі протилежності, усі суперечності, усі антиномії витворені людським розумом: «він вигадує протиріччя, він вигадує назви. Він називає одні речі прекрасними, інші – жахливими, одні – хорошими, інші – поганими». Між істиною та особистістю пролягав мур, який побудований людським розумом, він заслоняв від людини світло істини. Власне й тут бачимо центральне втілення ідеї абсурду як конфронтацію логіки та інтуїції, свідомого та несвідомого, Персони і Тіні. За Башлярром, вода – це одночасно субстанція життя і субстанція смерті. Смерть в водах – найбільш материнська з усіх смертей. Юнг водночас говорить, що бажання людини полягає в тому, *«щоб темні води смерті стали водами життя,*

щоб смерть, її прохолодні обійми стали материнським лоном, по аналогії з тим, як море, поглинувши сонце, знову починає його в своїх глибинах ...(пер. – Колеснікова А)»[1]. Отож, Кляйн повертається до материнського лона, повертається до першопочатку і розчиняються у ньому. І тоді перестають бути необхідною смерть і страшним життя, бо однаково людина повертається туди, звідки прийшла.

Тут також слід підкреслити звернення письменника до філософії буддизму, в якій центральним виступає поняття «не - дії» - невтручання в природній порядок речей.

Фрідріх лягає на спину – він відчуває спокій, перебуваючи в стані «не – діяння». Вирвавшись з пут свого звичайного метушливого існування, де він був завжди змушений діяти через свої обов'язки перед іншими, Кляйн віддає себе на волю кругообігу світу, на волю самого життя. Поступово пізнавши свою природну сутність, визнавши її, він відчуває себе частинкою універсуму, частиною єдиного цілого. Шлях до гармонії, до подолання абсурдності тут пролягає через віднаходження своєї природи. Людина, яка збагнула свою сутність, вже не переживати цей розрив між собою і світом, почувати себе «відчуженою», бо сама стає світом. Почування «стороннім» у світі – наслідок відчуженості людини від себе. Щоб подолати розрив із зовнішнім світом, треба подолати розрив із собою – здобути цілісність.

Щодо власне поетики, характерної для абсурдного тексту, то тут представлений важливість концепту «сну», який власне розмиває межу між реальністю і фантастичністю. Концепт «сну» варто розглядати як центральний концепт «абсурду», оскільки повсякденне й автоматичне буття можна трактувати як сам «сон», а усвідомлення абсурдності такого існування і минулості життя взагалі – як своєрідне «пробудження». Сон – означає перебування в абсурді, а пробудження – вихід із нього.

Перший сон, який сниться Кляйну – Вагнеру – це сон про те, як він б'є в живіт водія автомобіля, обличчя якого він не бачить, і сідає на його місце. Ці образи можна потрактувати як прагнення героя не «сонно» плисти за течією, а самому

керувати своїм життям. Отже, Вагнер відбирає кермо у Кляйна. Несвідоме долає свідомість.

Другий сон – це видіння, одне з яких було причиною того, що Фрідріх покидає свій дім: йому здавалося, що він здійснює вбивство своїх дітей, дружини і себе. Цей сон мав свою передісторію. Колись він чув історію про лікаря Вагнера (ось чому він на підсвідомому рівні обрав саме це прізвище!), який вбив свою сім'ю. Тоді він засудив вчинок лікаря, вважав його не прийнятним. А потім сам став снувати думку про вбивство дружини і дітей. Тепер у стані втікача, він зізнається собі, що вже тоді, коли вперше почув цю історію про вбивство, він «серцем зрозумів і ухвалив його, ухвалив, звичайно, лише як можливість». Фрідріх розуміє, що в ньому завжди жило дві людини – порядний батько сімейства і вбивця. Вагнер – це й прізвище композитора, якого Фрідріх не любив. У молодості він захоплювався ним. І тепер це прізвище почало асоціюватися у Фрідріха з втраченим життям. Піддавшись «автоматизму» існування, він зрадив самого себе, жив не своїм життям, які усі, одружився на жінці, яку не кохав, і тікав від будь-яких покликів справжніх бажань: *« у житті він тоді був завжди на стороні «кращої» частини свого «я», на боці порядної людини і службовця, чоловіка і благонадійного громадянина, а таємної думки своєї душі він ніколи не схвалював, він навіть її не знав (пер. – Колеснікова А)»*[7].

. Той внутрішній голос вказував йому на жалюгідність і абсурдність життя, яке він провадить. І, зрештою, вказавши перспективу кінця такого існування – жахливе вбивство – і змусило Кляйна визнати абсурдність свого існування і піти за покликом «Тіні». Вагнер – це втілення архетипу «Тіні»: збірна назва усього, що він намагався здолати», це й його «негативні» приховані бажання (вбивця) і невітілені бажання (музикант).

Третій сон, який наснився герою – сон із подвійним вбивством – Кляйн заходить в театр з написом «Вагнер» чи «Лоенгрін», перед ним некрасива жінка, , він вдаряє її ножем, але ззаду на нього нападає інша жінка, схожа на першу, і намагається гострими нігтями задушити його. Театр у Гессе – це завжди асоціація із

колективним несвідомим, це світ образів – архетипів. Обидві жінки мають схожі риси із його дружиною, Терезиною і жінкою з трактиру.

Терезина постає втіленням архетипу Аніми. Терезина схожа на Фрідріха і водночас вона виступає його антиподом, бо якщо Фрідріх послуговувався розумом, то жінка живе відчуттями. Терезина – це втілення характерного для Гессе образу «людини – дитини», яка серйозно ставиться до життя: *«яка гарна була ця дівчина, як здорова і проста у своїй радості» (пер. – Колеснікова А)»*[7].

. Людський розум, який продукує оцінки та упередження, приховує від людини істини про саму себе, блокує поклики несвідомого. Так, вперше, коли Кляйн побачив Терзину, він відчував до неї зневагу і відразу, однак потім він розуміє, що ці почуття не належать йому самому, вони в ньому «виховані», це захисна реакція на щось «соромливе», «неправильне», то *«був старий, вихований і завжди присутній страх перед тим, що видавалося йому розпустою» (пер. – Колеснікова А)»*[7].

, він тільки вигадав, що дівчина йому не подобається *«через страх перед своєю справжньою сутністю ... через страх перед звіром чи бісом, якого він відкрив би в собі, якби скинув із себе кайдани і маски міщанських пристойностей(пер. – Колеснікова А)»*[7].

На прикладі Фрідріха Гессе утверджує центральну ідею своєї творчості – про подолання розладу людини і світу через повернення людини до своєї сутності. Шлях примирення із життям та іншими пролягає через шлях примирення із самим собою: *всередині себе носиш усе, що має якесь значення, ніхто зі сторони не може тобі допомогти. Не бути на нозах із собою, жити із собою в любові та довірі – і тоді зможеш усе (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Тому шлях подолання абсурдності існування – це шлях людини до себе, цілісності, Самості. Самість у Гессе дорівнює істині та Богу.

Відчуження з іншими людьми, зокрема із дружиною, породжене нерозумінням своєї сутності. У пошуках щастя, у пошуках істини люди приходять одне до одного,

намагаються знайти одне в одному втіху і сенс, але потім, не знайшовши бажаного, вони відчують розчарування. Бо люди не можуть бути щастям для інших, поки не відшукали самих себе. Людина, яка сама шукає, не може вказати шлях іншому. Подолання норми, подолання обмежень означає подолання абсурду.

Девальвація мови на ідейному змісті представлена у роздумах Кляйна – Вагнера. Так, він доходить висновку, що сенс неможливо передати словами. Як тільки щось намагаються пояснити, істинність його значення руйнується: *«говорити – це найкращий шлях до того, щоб все зрозуміти не так, зробити все плоским і нудним (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Ідея «вічного повернення» втілена і у втраті гармонії Кляйном і поверненням колишніх страхів. Якоїсь миті після довгих роздумів і блукань, після танцю і розмови з Терзиною, він гадає, що до нього нарешті прийшло звільнення від страхів та мук: *«все ставало таким простим, таким добрим, таким осмисленим, варто було лише побачити це зсередини, варто лише побачити за кожною дрібницею її сутність, його, бога»*. Він усвідомлює, що для подолання прірви між ним і світом *«потрібна була тільки твоя відкритість, твоя готовність – і тоді будь-який предмет, тоді увесь світ, як Ноїв ковчег, входив у тебе, і ти володів ним, розумів його, і був з ним єдиним (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Однак цей стан піднесення, ця відкритість до світу, довіра до нього тривала не довго, і згодом вже Кляйн знову переживав депресію: *«все поверталось, поверталася провина і страх, сум і відчай! Все подолане, все минуле поверталось (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Абсурдність виступає тут як норма і те, що лежить поза нормою. «Добропорядне» міщанське життя Фрідріха з його правилами було нормою, порушення якої означає зробити щось абсурдне. І в той же час, саме відчуття

абсурдності, монотонності і безвиході повсякденного існування штовхає Фрідріха на злочин.

Абсурдність ситуації тут так само виникає на основі порівняння між реальністю, в якій жив герой, і реальністю, в якій він опинився після того, як вчинив злочин. І це відчуття зникає, коли людина починає «нормалізувати» свій вчинок. Так, відбувається із Фрідріхом. Спочатку йому видається своя поведінка – крадіжка і втеча – абсурдною, бо він дивиться на неї очима звичної для нього дійсності: *«він відчував: необхідний був якийсь прорив, якийсь натиск достатньої сили, щоб штовхнути на такий неможливий вчинок таку людину, як він (пер. – Колеснікова А)»*[7].

Синонімом до «абсурдного» тут виступає слово «неможливе». Злочин Кляйна – це бунт, бунт його істинної сутності на несвідомому рівні. Це бунт проти втечі від свого внутрішнього голосу, бунт стримуваних потаємних бажань і думок. Це несвідомий бунт, який поступово дозрівав, - бунт проти автоматизму його звичного існування. Саме абсурдність «традиційного» суспільства, до якого він належав, штовхає Фрідріха на «абсурдний» вчинок. Пізнаючи свою природу, знімаючи із себе маску «добропорядного громадянина», «роздягаючи» свою особистість, він цілком розуміє мотиви своїх дій, і здобуває бажану гармонію.

Абсурдність виступає тут як норма і те, що лежить поза нормою. «Добропорядне» міщанське життя Фрідріха з його правилами було нормою, порушення якої означає зробити щось абсурдне. І в той же час, саме відчуття абсурдності, монотонності і безвиході повсякденного існування штовхає Фрідріха на злочин. Подолання норми – подолання абсурдності.

2.4. **Сіддхартха (1922): «мудрість подарувати не можна»** [4, с. 86].

Алегоричний роман – притча розповідає про етапи життя молодого брахмана Сіддхартхи, який є прототипом Будди, засновника буддизму. **У тексті можемо спостерігати поетику предметних образів.** Гессе тут звертається до своїх «традиційних» образів - символів: мандрівника, вчителя, учня, ріки тощо. Ці образи тлумачаться в контексті психоаналізу Юнга. Перевізник Васудева втілення архетипу

«мудрого старця», який за Юнгом, *«з'являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію»*. Образ «мудрого старця» - це персоніфікований образ знання, яке необхідне героєві аби знайти вихід із ситуації. Так, він двічі постає перед головним героєм: вперше, коли він Сіддхарха вирішує жити серед людей, тоді перевізник дає йому важливі знання, значення яких Сіддхартха усвідомить згодом: *«все повертається! Повернешся й ти, самано»* [4, с. 33]. Друга зустріч справджує подаровані «знання», Сіддхартха повертається на ту саму річку, він переживає кризу, бажає смерті. І перевізник знову приходить в потрібний момент, бере до себе героя і вчить його слухати річку.

Двійником – антиподом є товариш Сідхартхи, Говінда, який разом з ним покидає батьківський дім, спочатку навчається самодисципліни у саман, а потім пристає до Гаутами. Говінда обирає цілком інший шлях – він намагається здобути нірвану за допомогою вчення, тобто він сподівається йти чужим шляхом, послуговуватися чужим досвідом аби відшукати істину. Архетип Тіні у цьому тексті не перенесений на конкретного персонажа. Тінь тут постає як уособлення бажань і прагнень звичайних людей, яким віддається Сідхартха, аби пізнати свою «тваринну» природу. Архетип Персони – це маска того суспільства, до якого він хотів належати. Тому Сідхартха – аскет, брахман і саман – це маска, пародія на істину, але не сама істина. Каміла – це втілення архетипу Аніми.

Отож, Сіддхартха – аскет – це его, «Я», якого герой намагається позбутися, знищити, аби розчинитися в Бозі. Сіддхартха – купець - це архетип Тіні, Сіддхартха - перевізник – руйнування особистості і злиття з колективним несвідомим, яке теж у Гессе позначає водний простір. Наприкінці ми бачимо, що Сіддхарха долає межі своєї особистості та єднається з Абсолютом, колективним несвідомим. Говінда в його обличчі прочитує мільйони інших облич, тобто Сідхартха стає всіма і усім, а все і усі стають Сідхартхою: *«Говінда не бачив уже Сіддхартхи, натомість йому ввижались інші обличчя, десятки облич, довга вервечка, цілий потік — сотні, тисячі облич, й усі вони напливали й відпливали, а проте всі, здавалося, водночас стояли*

перед його очима, всі безперервно мінялися й оновлювались, однак усе то був він, Сіддхартха» [4,с. 91].

Ідея **вічного повернення** реалізується в образі річки. Так, покидаючи спільноту саман, юний Сіддхартха просить перевізника перевезти його на інший берег, аби почати своє нове життя у світі «людей – дітей». Через багато років старий Сіддхартха знову приходить до річки, і на цей раз аби померти. І саме тут біля річки він повертається на початкову точку відліку: він оновлюється: *«тепер я знову стою під сонцем, як колись давно, ще малим хлопчиком, і нічого не маю вже, нічого не вмію, ні до чого не здатний, нічого не навчився... тепер я знов починаю спочатку, як хлопчик» [4, с. 59].* Як і казав Ніцше, вічне повернення – це повторення тих самих подій, однак якщо прикласти волю, то людина повертається на початок у новій якіснішій своїй версії. Власне так і трапляється з Сіддхархою: він приходить до розуміння самого себе. «Вічне повернення» маємо і на самому початку твору, коли під час медитації брахмани на якусь мить покидають своє тіло та потрапляють у нірвану, але потім їм знову доведеться починати спочатку, щоб досягти цього стану. Тут «вічне повернення» не зумовлює вихід людської істоти на новий вищий рівень. Таке саме трапляється й у саман: *«тисячі разів покидав своє «я» і на цілі години, на цілі дні застигав у стані «не-я». Та хоч усі ці шляхи і вели від «я», кожен із них кінець кінцем знову приходив до «я» [4, с. 14].*

Концепт «сну»: Перший сон сниться героєві перед початком нового етапу його життя. Йому сниться Говінда, який питає, навіщо товариш покинув його, він цілує Говінду, але виявляється, що то перса жінки, і він пив молоко, яке *«густе і солодке, пахло жінкою й чоловіком, сонцем і лісом, твариною й квіткою, всіма фруктами й усіма насолодами» [4,с.32].*...Цей сон віддзеркалює внутрішні сумніви і протиріччя Сідхартхи: між сумом за другом і бажанням знайти самому цілюще джерело істини.

Перед тим, як він покинув життя серед людей, Сідхартхові наснився сон, в якому пташка, яку Каміла тримала в золотій клітці, померла. Ця смерть розшифровується Сідхартхою як загибель свого духу, що його він втратив і не відчуває під впливом натиску «тілесності», якій він дав волю: *«ще більшу огиду, ніж до всього цього,*

відчув Сідхартха до самого себе, до свого напахченого чуба, до винного духу, до в'ялої втоми і нехиті у власному тілі» [4, с. 51]. Цей сон визначає новий етап у становленні героя. Він втрачає сенс життя і прагне самогубства.

Абсурдність як норма. Якщо існує норма, то тоді обов'язково є абсурд. Шлях Сідхартхи можна трактувати як намагання позбутися норми. Спочатку для героя нормою є аскетизм. Життя серед брахманів – це його традиційний світ, за межами якого існують «звичайні» люди. Якщо Галер усамітнюється у класичному мистецькому куточку, бо загальний світ міщанства – абсурдний, то Сідхартха, навпаки, спочатку виявляє, що усамітнений спосіб життя і медитації абсурдні, а тому він вирушає у так званий «світ міщан», який для нього стає новою нормою. І тоді, коли він повністю скуштував смак усіх насолод і гріхів, він відчуває «нудоту», тугу за втраченим духовним життям. І те, що було нормою, перетворюється на абсурд і штовхає героя до самогубства: *«це й була та велика блювота, якої він, Сіддхартха, так жадав: смерть, руйнація форми, яку він ненавидів»* []. Третій етап – це ліквідація норми. Це власне примирення із Тінню («мирським Сіддхартхою»), перетворення героя на звичайну людину.

У тексті є поділ на світи, традиційний для творчості Гессе:

1) світ інтелектуальний, аскетичний, який означає втечу, ховання: *«це – утікати від свого «я», це – уникати ненадовго мук бути собою, це – ненадовго забуватись і не відчувати болю та марності життя»* [4, с. 15].

2) світ мирських благ – світ «людей – дітей»: це сходження людини у глибину своєї сутності: *«...гріх мені дуже потрібен...для того, щоб навчитися любити світ, щоб уже не порівнювати його з якимсь мною омріяним, мною уявленим світом, мною вигаданою досконалістю, а приймати його таким, який він є, і любити його, й усією душею йому належати»* [4, с. 87].

3) світ гармонії, який полягає в тому, щоб не пізнавати світ, а навчитися його насправжки любити: *«...головне полягає ось у чому: бути в змозі любити світ, дивитися на нього, й на себе, й на всі створіння з любов'ю, захватом і шанобою»* [4, с. 89].

Девальвація мови у творі втілена не на поетичному рівні, а на проблематичному. Зокрема, у тексті проходить думка про нівелювання мови як способу передачі знання: *«слова не йдуть на добро потаємному змістові; коли про щось скажеш, воно неодмінно й ту ж мить стає трохи іншим, трохи фальшивішим, трохи глупішим»* [4, с. 88] . Над словами, думками Сіддхартха надає перевагу речам. Бо речі постають у всій своїй справжності. Слова і думки – це нашарування суб'єктивних поглядів людини. Слова мають оціночну конотацію, і тому *«може, це саме те, що не дає тобі знайти мир і спокій, - оці слова й слова...»* [4,с.88].

Девальвацію мови також спостерігаємо у несприйманні героєм жодного вчення. Бо жодне вчення не здатне подарувати людині досвід. Власне тут вирішується один із центральних конфліктів творчості Гессе – конфлікт споглядального життя і активного. Споглядальне життя – тут так само виступає втечею. І брахмани, і самани, і учні Гаутами зреклися зовнішнього світу і звичайних людей, бо мирське життя видається їм абсурдним. Вони створюють свій власний світ, повний обмежень, духовних вправ і самозаглиблень. Вони медитують в надії досягти нирвани. І на певний час їм вдається позбутися оболонки своїх особистостей і відчутти єдність з Абсолютом, однак потім їм доводиться знову починати все спочатку. Вони залишаються одвічними, спраглими шукачами, які однаково не здобувають омріяного блаженства. Вони наближаються до умиротворення, але цілком заволодіти ним не можуть. Сідхартха усвідомлює, що знайти істину через жорстоке самозречення неможливе. Усі – брахмани, самани, проповідники – ті, які відкрили для себе ілюзію дійсності – прагнуть злитися із Абсолютом, а для цього вони мусять зруйнувати оболонку своїх особистостей. Однак, не знаючи, що таке особистість, неможливо її зруйнувати. Сідхартха від початку розуміє, що йому не здобути Атмани і святості, не набувши досвіду бути людиною.

Отже, «здобування досвіду», «падіння», «пекло», «пізнання людської природи» - необхідні умови для осягнення істини.

Чи можливо досягти кінця? Хтось знаходить істину, хтось потрапляє до рота хитрій лисиці, хтось залишається посеред шляху. Усіх об'єднує дія. Чи не

найголовніше слово, сказане Данте про Бога. Бог змушує людину рухатися, діяти. Бог не передбачає для нас фінішу.

Людина вирушає у подорож не заради того, щоб досягти іншого берега, а заради самого блукання хвилями розбурханого моря. Заради самої подорожі. Заради самого руху. Бо рух – життя. Життя – істина. Істина – Бог. Бог – це «Я».

2.5. «Степовий вовк» (1927): «повинні жити й повинні навчитися сміху» [4, с.253].

Текст можна поділити на частину більш менш реалістичну, де абсурдність присутня як філософія і власне частину фантастичну, де окрім філософії абсурду, є також поетика абсурду. Причому у тексті також представлено три точки зору: перша, це стороння, міщанська точка зору – племінника квартирантки Гарі Галера. Друга точка зору – це власне трактат про Степового вовка, детальний аналіз сутності такого типу людини – інтелектуала – самотника, і третя – це розповідь-щоденник від самого Гарі Галера.

Абсурдність як норму доцільно розглядати через коректні точки зору. Так, поведінка суспільства, яке переглядає фільм «Старий заповіт», споживаючи їжу видається Гаррі абсурдною. Він відчуває дисонанс між вагомістю значення фільму і власне способом його «поглинання» глядачами. Для Гаррі – це «нонсенс»: «для мене то було чудне, неймовірне видовище» [4, с. 212]. Отож, тут слово «чудне» цілком виступає синонімом для епітета «абсурдне».

Для суспільства «абсурдним» видається Гарі, бо його поведінка, вигляд, манери не входять у розуміння норми більшістю. Так, племіннику квартирантки Гарі видається химерним: його страх перед поліцією, «безладне», «розгнуждане» життя, відсутність будь-якого графіку чи розпорядку: *«життя чужинця було не таке, до якого ми звикли»* [4, с. 97]. Бо це не відповідає нормі «міщанського» існування. Усе, що має конотацію «дивного», «химерного» можна віднести й до «абсурдного»,

оскільки виступає порушенням «звичного» і «традиційного». Гарі перебуває у позиції «стороннього» щодо лицемірного світу міщанства: *«той, хто хоче музики замість галасу...душі замість золота... – тому в цьому затишному світі немає місця»*[4, с.204].

«Синонімом» до абсурдного виступає й слово «несправедливо»: *«мої мрії ...були тисячу разів справедливі... Але життя, дійсність були несправедливі...»*. Світ міщанства для Герміни видається несправедливим, бо *«той, хто має в душі щось більше, хоче героїчного й гарного, шанує великих поетів і святих,- той дурень і донкіхот»*,[4,с. 203]. *«весь світ належить сірій дрібноті, а справжнім людям не належить нічого. Нічого, крім смерті»* [4,с. 205].

Абсурдним Гаррі є для міщанського суспільства, бо він перебуває в опозиції до «традицій», до більшості. Так, професор засуджує журналіста Галера, який глузує з кайзера і вважає Німеччину винну в тому, що була розв'язана війна. Тобто, розрив суспільства і Гарі базується ще на опозиційному, реакційному ставленні до панівної думки.

Водночас життя міщан Гарі так само визнає абсурдним. Тут бачимо звернення до філософії абсурду. Гарі називає життя міщан «автоматичним», ці люди *«з примусу автоматично, проти своєї волі роблять те, що з таким самим успіхом могла б виконати машина»*[4,с. 149]. І саме ця автоматичність заважає їм використати *«ефект відчуження»* і *«критично поглянути на своє життя, пізнати й відчувати його банальність, його моторошну сумнівність»*[4, с. 149]. Автоматичність існування ховає істину про його абсурдність. Коли міщани – люди – діти, які вірять в своє життя, *«грають у свою скромну гру»* , *«не опираються цій гнітючій автоматичності»* [4,с. 149], то Гарі бачить абсурдність такого положення. Він залишається відкинутим на периферію суспільства. І в цьому плані «Степовий вовк» позначає проміжний етап між усвідомленням абсурдності «автоматизму» повсякденного життя і примирення із ним, знаючи про його абсурдність.

Дисонанс полягає і в тому, що попри те, що ненавидить міщанство, він живе як і вони: *«тримав у банку гроші, допомагав бідним родичам, одягався хоч і недбало, але пристойно й не крикливо, намагався ладнати з поліцією, податковими установами та іншими органами влади»* [4, с. 128].

Традиційний для літератури абсурду прийом роздвоєння, двійництва ми спостерігаємо у самому Гарі. Причому точніше говорити про «множинність», оскільки людина складається із багатьох «Я», а поділ на два – це спроба укомплектувати, спростити саме явище. Однак головний конфлікт вирішується між Персоною Гарі, який насправді тужить за міщанським життям, який готовий піти на компроміс з ним, і «Степовим вовком», який вже побачив «ілюзію» міщанського існування, тому не може примиритися із ним, але не маючи перед собою якогось альтернативного шляху, виходу з абсурдного кутка, він тікає у свій окремий «ідеальний світ», залишаючись ворожим до Гарі - людини і до інших людей: *«я тікав від нестерпного, напруженого хитання між неможливістю жити й неможливістю вмерти»* [4, с. 169]. Будь-яка спроба Гарі пристосуватися, примиритися зі світом супроводжується висміюванням, руйнуванням ілюзії на можливе примирення з боку «степового» вовка. Степовий вовк – це особистість, це ego, яке, зрештою, нищиться і постає цілком новий «Гарі»: який знає, що світ абсурдний, однак вміє жити і любити життя. Цей «новий» Гарі – він природний, бо він вивільняє в собі, придушену степовим вовком енергію, усе, що видавалося степовому вовку «низьким», «розпусним» він віднаходить в собі як «природні речі». «Новий Гарі» - це діонісійський бунт проти абсурдності».

Водночас інтелектуальний світ Гете і Моцарта, за яким він ховається від бездуховності сучасників, - однак це теж ілюзія. Це теж абсурдне існування, на яке намагається вказати Гаррі Герміна. Гаррі перед нами постає як інтелектуал – самотник, «степовий вовк», для якого розваги, кохання, танці – це щось на кшталт «розтління» душі. І Гаррі, якого Герміна навчила танцювати джазові танці й отримувати насолоду від кохання. Обидва Гаррі – «дивні» одне для одного. Гаррі – степовий вовк внутрішньо противиться «новому» Гаррі, якого сприймає за дивака.

Тут маємо ще висловлену Герміною думку про важливість природної сутності людини, яка була центральною в короткому оповіданні про Циглера: «тваринне» набагато правдивіше за «людське», бо тваринне – природне, а людське – штучне, надумане. Тварини не носять масок, вони не намагаються видавати себе за інших, люди ж носять маску. Люди – тварини, які носять маски.

Філософія абсурду у тексті представлена через неможливість героя досягти істини, осягнути світ. Як і казав Ніцше істини взагалі немає, і пізнання завжди не більше ніж суб'єктивне уявлення. Так, Гаррі посварився з професором і його дружиною через портрет Гете в їхньому будинку. Зображення Гете «солодким», «міщанським», «салонним» [4, с. 152] обурило його, бо ця рецепція постаті поета дисонувала з уявленням Гете самим Гаррі.

Гаррі шукає істину, але знов і знов повертається до самого себе, до свого бачення, до свого сприйняття, до своєї норми. Так, він вважає, що за завісою самовдоволеного, бездуховного світу приховується істина «духовності», а за міщанською посмішкою Гете існує його справжнє обличчя. Цю думку розвінчує сон, який сниться Галеру. Перед ним постає Гете: цілком протилежний його уявленню: *«він весело й дружнo пританцьовував»* [4, с. 164] й глузував з Галерової звички поважно ставитися до безсмертних, бо вони люблять жарт. У сні Гаррі звинувачує Гете в тому, що він чудово знав безнадійність людського життя, однак одноково проповідував оптимізм. І тут власне перед нами постає «філософія життя»: треба жити попри абсурдність існування.

«Справжнє» обличчя Гете виявляється ілюзією, витвором «маленького» світу окремого індивіду. Істина знову тікає від Гаррі. Отож, будь-які спроби ухопитися за «істинність» бачення, будь-які оціночні підходи заважають сприймати суб'єкт чи об'єкт такими, якими вони є насправді. Оціночні судження також не дають змоги людям порозумітися. Можна сказати, що розлад між суспільством та індивідом побудований на антиномії бачень.

Поетика абсурдного представлена й на рівні дезінтеграції мови. Так, в епізоді знайомства Гаррі Галера з господаркою, в якій він знімав кімнату, на запитання жінки, що йому потрібно, Галер відповідає, що тут «гарно пахне» [4, с. 95]. Девальвація мови представлена в образі музиканта Пабло, який мало говорить, використовуючи короткі і найуживаніші слова. Зокрема, він не бачить доцільним розмовляти навіть про музику, надаючи перевагу її програванню. Власне образ «музики» виступає у тексті як спроба заміни дискурсивної мови, як її альтернатива: *«всі мріємо про мову без слів, яка б висловлювала невимовне й надавала форми тому, що не здатне її мати»* [4, с. 192]. Мова звужує, спрощує, а тому спотворює: *«в житті все відбувається не так просто, як у наших думках, не так грубо, як у нашій убогій, ідіотичній мові»* [4, с. 136] .

Щоб потрапити до «магічного театру» Гаррі змушений «роздягнутися», зняти свою «особистість». Особистість тут трактується так само як норма, сховище, за яким людина ховається від порожнечі світу. Особистість розглядається як перешкода, яка розділяє людину від інших та світу, зумовлює відчуття «відчуженості» та самотності в ньому. Особистість – це так само намагання вхопити, пояснити та комплектувати світ, це намагання звузити істину. «Магічний театр» виступає як алегорія несвідомого героя, завдяки якому він може перейти у інший світ, світ своєї душі. Тут Гаррі визнає, що причиною гуманітарних катастроф є людський розум, з допомогою, якого людина намагається «впорядкувати речі, які ще не піддаються розумові», тоді виникають ідеали, які спрощують і збіднюють життя, а образ людини перетворюється на стереотип.

Завдяки «магічному театрові» своєрідним чином втілюється ідея «вічного повернення» Ніцше. Так, за дверима із написом «Усі дівчата твої» Гаррі має можливість зустрітися із усіма своїми коханнями. Події повторюються, Гаррі знову повертається до тієї самої точки, однак усе пережите виходить на новий рівень: «починаючи від Рози й фіалок, я ще раз пережив усі кохання, які були в моєму житті, тільки під щасливішою зіркою». Колись давно у юності він дозволив Розі, яка справила на нього враження, пройти повз, однак тепер «бажання, мрії і

*можливості, що колись існували в моїй уяві, стали тепер жити дійсністю» [4, с. 242], «кожну дівчину, яку я кохав колись, я покохав знов, але тепер зумів кожну запалити коханням, кожній щось дати і від кожної щось дістати в подарунок»[4, с. 242]. Окрім девальвації безпосередньо мови, у тексті проходить думка про девальвацію способу відтворення мистецтва. Гарі обурюється, коли Моцарт вмикає радіоприймач, аби прослухати Генделів «Концерто гресо»: *«Ви хочете напустити на нас цей апарат, цей тріумф нашої доби, її найновішу, переможну зброю в нищівній боротьбі проти мистецтва?»* [4,с. 250]. У відповідь Моцарт сміється.*

Про проблему відтворення оригіналу доцільно говорити в контексті понять «аури» та «механічної відтворюваності» мистецького тексту, окреслених в есеї Беньяміна «Мистецький твір у добу технічної відтворюваності» (1936) [2]. Аура визначає автентичність тексту, його унікальність. Наприклад, ауритичним є портрет – оригінал «Мадонни», однак копії його завдяки технічним засобам руйнують ауру оригіналу. Втрата аури мистецьким твором означає перетворення чогось унікального на типове, елітарне на масове. Беньямін стверджує, що аура твору та механічне відтворення твору – це своєрідна опозиція далекого і близького. Ауритичний витвір завжди далекий, як горизонт, який ми споглядаємо, лежачи під деревом, а механічне відтворення полягає у наближенні. Наприклад, та сама фотографія горизонту робить його настільки досяжним, що ми можемо покласти «горизонт» навіть собі у кишеню. Власне нетерпимість Гарі до усіляких технічних відтворювачів класичної музики зумовлено страхом втрати аури цими творами, втрати ними духу, перетворення елітарного мистецтва на продукт масового споживання. Моцарт вважає, що ніщо не здатне знищити дух: *«цей божевільний рупор ... ловить... музику, яку грають десь-інде, і .. кидає її, безбожно спотворену, в чуже, не пристосоване для цього приміщення, - і все ж таки не може знищити первісного духу цієї музики, а тільки показує на ній безпорадність власної техніки»* [4, с 250. – 251].

Однак Моцарт проводить також і важливу паралель, проектуючи дану ситуацію на загальне сприйняття речей у світі людиною: *«слухаючи радіо, ви чуєте й бачите*

предковичну боротьбу між ідеєю та її втіленням, між вічністю й часом, між божистим і людським»[4, с. 251]. Власне цими словами Моцарт пояснює також неможливість досягнення сенсу, істини. Якщо уявити, що істина – це автентичне мистецтво, то будь-які способи і засоби її передачі: наука, філософські течії – можуть передати її лише в спотвореному вигляді, порушують її ауру. Однак спроби запакувати «істину» («сенс», «Бога») у якісь наукові системи не можуть знищити її саму. Фактично Моцарт дає Гарі рецепт як подолати абсурд: *«Ви повинні жити й повинні навчитися сміху. Ви повинні навчитися слухати прокляту радіомузику життя, шанувати той дух, який стоїть за нею, і сміятися з того гамору, який є в ній»* [4, с. 254]. Перед нами концепція «сізіфового» бунту: жити усупереч.

Абсурдність, розрив людини зі світом, породжена невідповідністю між змістом і самим його відтворенням.

Таким чином можна пояснити конфлікт людини із собою: між людським прагненням бога і неможливістю його дістатися. Людина – це недосконало переданий божий оригінал. Людина – копія, а тому вона приречена бути недосконалою. І знову таки її неідеальність не руйнує той факт, що вона має божий дух.

Взагалі порушене Гессе питання доволі масштабне і соціальне. Попри те, що він пише про становлення індивідуальності, його тексти завжди мають глибокий соціальний підтекст. Зокрема, цими пасажами Гессе говорить про катастрофічні наслідки, які можуть призвести через невідповідність ідеї та її втілення (наприклад, тієї ж самої ідеї комунізму та її практичне відтворення).

Замість сюжету, Гессе пропонує поетику предметних образів: так, персоніфіковані образи квітів у горщиках: араукарія та азалія – це уособлення міщанського комфортного життя, за яким іноді сумує Гарі: *«цей дух натертої підлоги, що ледь відгонить скипидаром, разом з духом червоного дерева, вимитого листя вазонів і всього іншого утворює новий запах міщанської чистоти, дбайливості й акуратності, почуття обов'язку й сумлінності навіть у дрібницях»*

[4, с. 102]. Образами – символами виступає Гермін (Аніма, двійник Гаррі), Пабло – вінець діонісійського у людині, Моцарт – символ гармонії «діонісійського» і «аполонівського». Магічний театр – алегорія несвідомого.

Конфлікт діонісійського та аполонівського начал простежуються в образі музики і літератури. Так, те, що ревно оберігає Гарі, - класична музика (Бах, Моцарт), література (Новалис, Жан-Поль, Гете) належать до сфери аполонівського, гармонійного і раціонального начала. Те, що Гарі не може терпіти, - джазова музика, фокстрот, бостон – вияви діонісійського начала.

До сфери **діонісійського** належать міф, оргіастичні свята, з окрема, й танець. За Ніцше танець – це танець підсвідомого, «діонісійська уява тіла». За допомогою танцю людина звільняється від свого тіла і від розуму, віддається на волю природній стихії. Гаррі вчиться танцювати бостон і фокстрот, які допомагають йому знайти гармонію із собою, знайти рівновагу.

До речі, у Гессе не вперше танець виступає «провідником» у світ хаосу і відкритості. У новелі «Кляйн і Вагнер» Фрідріх з Терезиною танцюють танго. У даному випадку через «танго» герой рухається у напрямку віднаходження своєї природи, дає волю своїм справжнім почуттям та інстинктам.

У магічному театрі категорія сміху виступає прийомом, який часто використовують у театрі абсурду, зокрема для зняття тривоги та страху. **У тексті** сміх усюди. Вовк Гарі регоче над шляхетністю Гарі – людини, в уяві Гарі класики Гете і Моцарт підсміюється над «поважністю» світосприйняття Галера. У контексті Гарі сміх виступає як бунт проти безсилля «співжиття» із собою: «і поки я, Гарі Галер...всміхався...професорові» [4, с. 147], другий Гарі насміхався з самого ж Гарі, який клянуци міщанство, тепер заподадливо вітається із його представником. Розірвання зв'язку зі «степовим вовком» для Гаррі також супроводжується сміхом, який тепер має епітет «рятівного» [4, с. 224]. Сміх звільняє людину від упереджень і внутрішніх установ.

У контексті учасників «вакханалії» несвідомого Галера (Герміни, Моцарта, Гете тощо) – сміх – спосіб подолання абсурдності існування: *«все життя таке, хлопче, і ми мусимо таким його сприймати, і якщо ми не йолопи, то сміятися з нього»* [4, с. 251].

Концепт «сміху» цікавий саме в аспекті сміху класиків, які б за уявленнями Гарі не слід бути такими безтурботними, однак саме через сміх долається ілюзія класичного інтелектуального світу як світу обмеженого, як світу окремої духовності. Таким чином, руйнується звичне для Гарі середовище насичене класичним мистецтвом, в якому він переховувався від абсурдності решти світу. Це власне змушує героя вийти зі своєї схованки і жити в абсурдному світі, дивлячись йому прямо в очі.

Моцарт і Гете стають провісниками «божественного», провісниками тієї самої істини, яка мала б стати порятунком для Гарі, щоб він знайшов можливість для співжиття із собою та світом. Недаремно акцент зроблений на сміху Моцарта: *«дзвінкий, крижаний сміх зі світу, що лежить по той бік людських страждань, неприступний людському слухові, сміх, що його породив божистий гумор»* [4, с. 244].

Якщо у новелі «Кляйн і Вагнер» герой фізично гине, аби поєднатися з Богом, хоча й визнає необов'язковість такого кроку, то тут мова йде про нищення абстрактне. Те, в чому ховається Гарі, - це його особистість. І аби подолати дисгармонію зі світом і самим собою, він мусить зруйнувати свою особистість, бо «це в'язниця» [4, с. 223].

Гарі у порятунку від ілюзійного, несправжнього світу ховається у власному світі «духовності», однак цей світ також виявляється фантомом його свідомості, суб'єктивною лупою, через який він дивився на інших. Тікаючи від химери людського розуму, він знову втрапляє в її пастку: бажання Герміни померти виявляється спроектованим на неї бажанням самого героя.

У магічному театрі представлено кілька абсурдних ситуацій, абсурдність яких реалізується завдяки контексту несвідомого. Хоча письменник вдається до «поетики абсурдності», змальовуючи абсурдні ситуації вбивства людей чи «дивного» суду, цей абсурд тут постає як даність, як сама реальність. Суспільство, яке підтримувало війну, сприймається Гарі позбавленим сенсу, оскільки нормою його світобачення виступала ж його особистість, як тільки він позбувається її, відбувається зсування норми, і те, що раніше видавалося «анормальним» виявляється цілком «нормальним». Про це власне й каже його друг Герман, якого Гарі зустрічає у «Магічному театрі» (своєму несвідомому) за дверима «Велике полювання на автомобілі»: *«те, що вчора було нормально, сьогодні вже ненормальне»* [4, с. 229]. Тому за цими дверима Гарі дає волю своєму невдоволенню «бляшаним» суспільством і легко вбиває людей: *«Зроду не подумав, що стріляти так приємно... А я ж колись був проти війни»* [4, с. 232]. Пізнаючи свої приховані бажання, Гарі вже не може ставити себе вище за інших, долає один крок на шляху до єднання з людьми: *«Тепер я знав, що хоч би які страхітливі, хоч би які шалені й лихі, брутальні й безглузді думки і образи зродилися в мозку якогось приборкувача звірів, якогось міністра, генерала чи божевільного, в мені живуть такі самі, нітрохи не кращі»* [4, с. 238].

За дверима із написом «Дивовижне приборкування Степового вовка» перед Гарі постає циркова сцена, на якій спочатку людина дресирує вовка, а потім вовк дресирує людину. Цей алегоричний епізод власне є віддзеркаленням головного конфлікту, який переживає Гарі, тільки цей конфлікт тут постає персоніфікованим. Тут ми бачимо спочатку, як людина намагається опанувати в собі інстинкти, хаотичні бажання, які позначені архетипом Тіні, а потім, навпаки, приховані бажання прориваються назовні і починають керувати самою людиною. У магічному театрі абсурдність подається як даність.

Поетика абсурдності представлена в імпровізованому суді над Гарі за вбивство Герміні. Причому він засуджується не за саме вбивство, а за зловживання магічним театром, за сприйняття дійсним і справжнім того, чим ним не було. І кара його так

само гротескна: засудження на вічне життя, заборона на двадцять годин вхід у театр і на одноразове висміювання. Припускаємо, що вина Гарі полягала в тому, що він дивився на світ крізь суб'єктивні окуляри і надав йому та предметам у ньому властивостей, думок, якими ті насправді не мали.

Сам Гессе у післямові каже, що світу абсурдності і страждання, він протиставляє позитивний, веселий, понад особовий і понад часовий світ віри. І цим самим вказуючи, що нещастя і страхи породжені обмеженнями: часом і надмірним «я».

Звертаючись до понять філософії абсурду і психоаналізу Юнга, можна сказати, що той самий розрив людини і світу у Гессе представлений як індивідуальна криза, яка *«веде не до смерті, до загибелі, а навпаки: та, що веде до одужання»* [4, с. 255]. Гарі захворів на внутрішню дисгармонію, яка проектується на стосунки із зовнішнім світом.

Тексти Гессе попри те, що «закручені» на індивідуалізму, тобто у центрі мають завжди індивідуальність та історію її розвитку, вони залишається **соціально-відкритими**, зачіпаючи проблема сучасності. Часто вони містять передбачення. Так, по суті, роман «Степовий вовк» - це критика машинізованого, дегуманізованого суспільства, яке готується до нової війни..

Ще однієї загальною рисою творчості письменника є мотив «ламання волі», який можемо припустити, зумовлений особистими стосунками автора з батьками, які хотіли для нього «релігійного життя», а тому відправили на навчання до теологічної семінарії, звідки він втік. Цей мотив найяскравіше прочитується у романі «Під колесом», однак він і побіжно згадується у трактаті про «степового вовка», як основний у становленні людини типу чутливого самотнього інтелігента: *«суворі й дуже побожні батьки і вчителі виховували його на засадах «ламання волі». Але стерти індивідуальність і зламати волю цього учня не вдалося»* [4, с. 100]. Мотив «ламання волі» можна розглядати в контексті формування прірви між особистістю та світом, особистістю та собою, а звідси і передумова до народження відчуття абсурдності і суїцидальних думок. Зокрема, простежується у цьому мотиві й

зачатки формування рис «бунту», «опору» штучному переінакшенню природи: звідси походить непримиренність Гарі зі світом міщан, і водночас, «звичка» до приглушення прихованих інстинктів, через, що стосунки із собою і світом у нього дисгармонійні.

Отож, у «Степовому вовку» нам подається **три світи** – світ міщанства, світ інтелектуалів і світ людей, які прокинулися, однак не усамітнилися у свій окремий світ. І щодо третього світу, то його якраз можна назвати «сізіфовим»: люди у ньому розуміють абсурдність існування, однак протестують в нього через «проживання» самого життя.

ВИСНОВКИ:

Абсурд – це протисенс. Сенс абсурду – побачити себе таким якими ми є. Зруйнувати ілюзії реальності, за якою люди приховуються від істини, а також знайти те, ким ми маємо бути. Абсурдність - це й про зняття маски. Абсурдність – це про оголеність особистості і світу для пошуку справжнього сенсу і самих себе. І якщо існує для індивіда реалізувати своє призначення, то щодо віднаходження сенсу світу більшість філософів – абсурдистів схиляються до думки про неможливість. Однак сенс полягає у розумінні, наважитися прибрати завісу ілюзії, ховатися за вигаданими реальностями і подивитися у вічі порожнечі. Сприймавши світ без завіси, витвореної людським розумом, людина може побачити саму себе – справжню без маски. Наважитися – ось шлях подолання абсурду. Наважитися, визнати і бунтувати.

Абсурдність у літературі проявляється на змістовому і формальному рівнях: у вигляді філософських ідей (екзистенціалісти, предекзистенціалісти тощо) та з використанням «абсурдних» елементів (гротеску, парадоксів, фарсу тощо).

Герої Гессе кидають спостерігати за життям і починають його проживати – так, найчастіше зав'язуються історії у творах Гессе. Як і казав Камю, вони припиняють бути спостерігачами за грою і стають самими гравцями. Замість звичного

споглядання за життям, головні персонажі Гессе починають активно діяти. Послугуючись класифікацією Паві, можемо зробити висновок, що Гессе послуговується «структурною» та сатиричною стратегіями абсурду, «нігілістичного» абсурду у нього немає.

Тексти Гессе – це про стирання кордонів між цими двома світами з мораллю і правилами і світом без вигадок та ілюзій. Прийняти темряву – прийняти світ оголений і себе самого – розчинитися в ньому, наважитися, довіритися. Прийняти внутрішню темряву ототожнюється до прийняття світу в його «абсурдній» недосконалості. Як шлях подолання абсурдності світу Гессе пропонує своєрідну варіацію «міфу про Сізіфа» - людина мусить навчитися жити в абсурдному світі, прийняти його як такий, полюбити, однаке «волю» для можливості ведення такого життя Гессе пропонує шукати через внутрішній самоаналіз.

Фактично Гессе пропонує два шляхи для подолання абсурдності існування: перший – це шлях «не – діяння», а інший шлях – це шлях активної діяльності. Звісно, обидва шляхи стають можливими лише після того, як герої досягають внутрішньої цілісності і примиряються із самими собою. Так, для Фрідріха Кляйна, який жив за правилами «зовнішнього світу», тікаючи від свого внутрішнього, Гессе як порятунок пропонує «не-дію», споглядання, віддання себе природі власної сутності і кругообігу, а істину для нього поміщає у його власному внутрішньому світі. Для Сідхартхи і Йозефа Кнехта він пропонує дію. Істина для цих героїв полягає у зовнішньому світі. Обидва герої живуть духовним життям, однак воно не може задовольнити їх цілком. І вони рухаються у напрямку протилежному тому, яким рухається Кляйн. Коли Кляйн покидає мирське життя і заглиблюється у самого себе, то Сідхартха і Йозеф покидають свої «оазиси» духовності і виходять у зовнішній світ.

Однак ці протилежні напрямки ведуть до однієї істини, яку усі герої знаходять у воді – символі єдності життя і смерті. Вони приходять до єдиного знаменника – колективного несвідомого. Вони повертаються у лоно життя.

Список використаної літератури:

1. Башляр Гастон. Вода и грезы. М., 1998
2. Беньямін В. *Вибране* / Пер. з нім. Юрій Рибачук, Наталя Лозинська - Львів: «Літопис», 2002. - 214 с.
3. Боровська Л. Автентичність антропологічної моделі Сартра / Л. Боровська // Вісник Київського національного торговельно економічного університету. - 2019. - № 1. - С. 5-13. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknteu_2019_1_3.
4. Гессе Г. Сіддхартха: Повість; Степовий вовк: Роман: Пер. з нім. К.: Молодь, 1992. 256 с.
5. Гессе. Г. Нарцис і Гольмунд : журнальний варіант / Герман Гессе ; пер. з нім. Іван Герасим // Всесвіт. – 2011. – № 5/6. – С. 25-142. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2867&page=15>
6. Гессе Г. Деміан/ Пер. з. нім. Іван Мегела. Харків: Фоліо, 2020. 216 с.
7. Гессе Г. Клейн и Вагнер // Собр. соч. : в 4 т. СПб., 1994. Т. 1. С. 465—539.
8. Гессе. Г. Гра в бісер.— Харків : Фоліо, 2001.
9. Гессе. Г. Дехто на прізвище Циглер: https://royallib.com/read/gesse_german/nekto_po_familii_tsigler.html#0
10. Енциклопедія сучасної України: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=42250
11. Камю А. Міф про Сізіфа. *Вибрані твори. У 3-х т.* Т. 3. Есе: Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д. Наливайко; Худож. О. Пустоварова, М. Квітка. — Харків: Фоліо, 1997. С. 72 – 163.
12. Камю А. Бунтівна людина. *Вибрані твори. У 3-х т.* Т. 3. Есе: Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д. Наливайко; Худож. О. Пустоварова, М. Квітка. — Харків: Фоліо, 1997. С. 181 – 439.
13. Камю А. Сторонній. *Вибрані твори. У 3-х т.* Т.1. Проза: Пер. з фр. / Упоряд. О.Жупанський; Худож. О.Пустоварова, М.Квітка. — Харків: Фоліо, 1996. С. -5 – 75.

14. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. 214 с.
15. Мартинюк В. Принцип абсурдного в дискурсі абсурду / В. Мартинюк // Парадигма. - 2009. - Вип. 4. - С. 210-224. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2009_4_16.
16. Мегела І. П. "Гра в бісер" Германа Гессе як філософська утопія / І. П. Мегела // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. - 2015. - Вип. 54. - С. 200-205. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_54_78.
17. Мегела І. П. Психоаналіз повісті Германа Гессе "Клайн і Вагнер" (між Еросом і Танатосом) / І. П. Мегела // Літературознавчі студії. - 2013. - Вип. 40(2). - С. 41-52. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40\(2\)__8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40(2)__8).
18. Мединська, Ю. Колективне несвідоме як глибинна детермінанта етнічного менталітету [Текст] / Юлія Мединська // Психологія і суспільство. – 2004. – № 2. – С. 50-117.
19. Ніцше Ф. Народження трагедії (фрагменти) /Пер. з нім. Іван Герасим. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. - Львів : Літопис, 1996. С. 42 – 55.
20. Ніцше Ф. Так сказав Заратустра. - К. : Дніпро, 1993. - 414 с.
21. Паві. П Словник театру / за заг.наук.ред. О. Клековкіна. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені І. Франка, 2006. 641 с.
22. Пірошенко С. Ю. Філософська концепція світосприйняття Г.Гессе: синтетична художня мова роману "Степовий вовк" / С. Ю. Пірошенко // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. - 2018. - Вип. 1. - С. 94-98.
23. Рошко М., Гаврило І., Славич Т. Магічний театр та його семантичне навантаження у романі Германа Гессе «Степовий вовк». Сучасні дослідження з іноземної філології. Літературознавство. 2021. Том 20 № 2. – С. 237 – 250.
24. Сартр Ж-П. Екзистенціалізм – це гуманізм: <https://psylib.org.ua/books/sarttr01/index.htm>

25. Сінельнікова М. В. Ніцшеанське вічне повернення як шлях до самого себе / М. В. Сінельнікова // Актуальні проблеми філософії та соціології. - 2021. - Вип. 29. - С. 28-32. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprfc_2021_29_8.

26. Токарев Дмитрий. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 339 с.

27. Янковська Ж. О. Відображення архетипу мудрого старого в романі Панаса Мирного "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" / Ж. О. Янковська // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. - 2021. - Вип. 1. - С. 44-46. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2021_1_13.

28. Юнг К. Г. Архетип і символ: https://royallib.com/read/yung_karl/arhetip_i_simvol.html#0

29. Юнг К. Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. Бакусева В., Кр

30. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: Пер. с англ. — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

31. Юнг К. Г. Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології. *Читанка з філософії: У 6 книгах.* — К.: Довіра, 1993. — Кн. 6: Зарубіжна філософія XX століття. — С. 26 — 29.

32. Юнг К.Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. Бакусева В., Кричевского А., Ребеко Т. — М.: АСТ; Канон+, 2001. — 400 с

33. Esslin M. The Theatre of the absurd: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4892127/mod_resource/content/2/THEATRE%20OF%20THE%20ABSURD%20BY%20MARTIN%20ESSLIN.pdf

34. *Unterm Rad*. Text und Kommentar, hrsg. v. Heribert Kuhn. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002,