

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ**

Ольга Шестопап

**ІСПАНСЬКА ПРОЗА МОДЕРНІЗМУ: ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ТА
ПОСТАТІ**

Навчальний посібник

Київ – 2025

УДК 821.134.2-3.09:7.038.6"18/19"(075.8)

Ш52

Рецензенти:

Кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури

Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Жлуктенко Наталія Юріївна

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри філології Українського католицького університету

Пронкевич Олександр Вікторович

Рекомендовано до друку та оприлюднення на сайті Навчально-наукового інституту філології Вченою радою Навчально-наукового інституту філології, протокол № 10 від 27 травня 2025 р.

У навчальному посібнику досліджено провідні художні моделі та наративні стратегії іспанської прози модернізму, що сформувалися в контексті світоглядних і культурних трансформацій доби *fin de siècle*. Розгляд зосереджено на процесах переходу від реалістичної традиції до модерністського письма, а також на становленні естетичних форм, характерних для прози кінця XIX – першої третини XX століття. Аналіз охоплює еволюцію літературного мислення, типологію авторських моделей, жанрово-тематичну специфіку й поетикальні інновації, у межах яких осмислюються нові підходи до нарації, структури твору, уявлення про час, мову, суб'єктність. Модерністська естетика розглядається у взаємодії з філософськими, культурними та стилістичними координатами епохи, в яких формувалося уявлення про письмо як інтелектуальну, інтерпретативну й експериментальну практику.

Посібник адресовано студентам-філологам і всім, хто зацікавлений в історії іспанської літератури та естетичних пошуках межі XIX–XX століть. Його структура спрямована на розвиток фахових компетентностей, поглиблення навичок аналітичного читання, інтерпретації художнього тексту та осмислення модернізму як багатоаспектного явища літературного процесу. Видання може бути використане як у межах навчального курсу, так і для самостійного вивчення специфіки іспанської прози модернізму.

Шестопал О.Г.

Ш52 Іспанська проза модернізму: художні моделі та постаті. Навчальний посібник. – Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2025. – 136 с.

© Шестопал О.Г., 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
Тема 1. У ПОШУКАХ НОВОЇ СВІДОМОСТІ: ІСПАНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ МІЖ ЧАСОМ, МОВОЮ І КРИЗОЮ	7
1. Іспанія на зламі епох: історико-культурні передумови формування модернізму.....	7
2. Світоглядні та ідейно-естетичні засади іспанської нової прози	9
3. Модернізм і «покоління 1898 року»: від дихотомії до культурного континууму.....	13
4.Художньо-естетичні принципи модерністської прози.....	17
5. Межі і тривалості: як мислити хронологію іспанського модернізму.....	20
Питання і завдання для самоконтролю	22
Рекомендована література до теми	23
Тема 2. МЕЖІ І ПЕРЕХОДИ: ІСПАНСЬКИЙ РОМАН НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ	25
1.1 Кларин: перехідні стратегії письма.....	26
2.2.Беніто Перес Гальдос: від реалістичного наративу до множинної перспективи	28
2.3 Випробування жіночого досвіду: проза Емілії Пардо Басан	30
Питання і завдання для самоконтролю	36
Практичні завдання для роботи з текстами	37
Рекомендована література до теми	40
Тема 3. ПІО БАРОХА: РОМАН ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ	42
Питання і завдання для самоконтролю	52
Практичні завдання для роботи з текстами	53
Рекомендована література до теми	55
Тема 4. МІГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО: ПИСЬМО ЯК ФОРМА БУТТЯ.....	56
Питання і завдання для самоконтролю	68
Практичні завдання для роботи з текстами.....	69
Рекомендована література до теми	70
Тема 5. АСОРІН: ЖИТТЯ В ЛІТЕРАТУРІ І ПОЕТИКА СПОГЛЯДАННЯ	

.....	72
Питання і завдання для самоконтролю	87
Практичні завдання для роботи з текстами	88
Рекомендована література до теми	91
Тема 6. РАМОН ДЕЛЬ ВАЛЬС-ІНКЛАН: МИТЕЦЬ КРАСИ І ГРОТЕСКУ	
.....	93
Питання і завдання для самоконтролю	102
Практичні завдання для роботи з текстами	103
Рекомендована література до теми	106
Тема 7. РАМОН ПЕРЕС ДЕ АЙЯЛА: ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ	
СТРУКТУРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОСВІДУ	108
Питання і завдання для самоконтролю:	119
Практичні завдання для роботи з текстами.....	120
Рекомендована література до теми	123
Тема 8. РАМОН ҐОМЕС ДЕ ЛА СЕРНА: МИСТЕЦТВО ФРАГМЕНТУ	
.....	125
Питання і завдання для самоконтролю	132
Практичні завдання для роботи з грегеріями.....	133
Рекомендована література до теми:	135

Вступ

Модернізм в іспанській літературі як цілісне явище досі залишається невідомим українському читачеві. Серед авторів, чії твори перекладно настільки, що можна скласти уяву про їхній вторий доробок, можна згадати лише Мігеля де Унамуно і Рубена Даріо. Навіть надзвичайно популярний в Україні Ортега-і-Гассет знаний лише частково. Можна знайти перекладені окремі поезії Антоніо Мачадо і Хуана Рамона Хіменеса, а також ранні новели Емілії Пардо Басан та Рамона Переса де Аїяли. Посібник, який пропонується увазі читачів (а серед них пріоритетною аудиторією є студенти-іспаністи) є спробою заповнити цю лакуну і наблизити українського читача до іспанських письменників-модерністів, які вже давно стали невід'ємною частиною літератури світової. Тут варто зауважити, що цей посібник – перший у цілій низці науково-навчальних видань, що міститимуть розвідки, присвячені поезії й драмі іспанського модернізму. Також планується підготувати антологію вибраних іспанських модерністських текстів, які будуть ретельно вивчати студенти іспанських відділень університетів України в курсах з історії та теорії літератури, а також з художнього перекладу.

Декілька слів слід сказати про методологічні засади, які визначають підходи до написання посібника. По-перше, феномен літератури іспанського модернізму розглядається як частина всесвітнього модернізму, внаслідок чого традиційний, прийнятий в іспанській філологічній традиції поділ історії літератури на покоління відходить на другий план, а на перший план виходять моделі творення прозових текстів: стратегії письма, які, у кожній країні по-різному, проявляються як естетична реакція на кризу Модерності, що гостро відчувається, зокрема в європейській культурі вже від кінця XIX ст. Зокрема, у навчальному посібнику описано форми модерністського письма, що сформувалися в контексті світоглядних і культурних трансформацій доби *fin de siècle*. Модерністська естетика іспанської прози також розглядається у взаємодії з філософськими, культурними та стилістичними координатами епохи, в яких формувалося уявлення про літературу як інтелектуальну, інтерпретативну й експериментальну практику. По-друге, хронологічні рамки іспанського модернізму дещо розширено, в результаті чого окрему увагу зосереджено на процесах переходу від реалістичної традиції до модерністського письма, а також на становленні естетичних форм, характерних для прози кінця XIX – першої третини XX століття. Подібна оптика дає змогу по-новому прочитати твори Беніто Переса Гальдоса, Кларина й Емілії Пардо Басан, яких традиційно зараховують до представників

іспанського реалізму і натуралізму, забуваючи про їхній безперечний внесок у формування модерністського письма. Таким чином, у посібнику розкрито еволюцію іспанського літературного мислення доби модернізму, типологію авторських моделей, жанрово-тематичну специфіку іспанської прози й поетикальні інновації, у межах яких осмислюються нові підходи до нарації, структури твору, новітні уявлення про час, мову, суб'єктність.

Ще одним завданням посібника є прагнення розкрити неповторність художніх світів кожного з авторів, чия проза стає предметом вивчення. Такий підхід зумовив інтерес до постатей окремих митців слова, яких можна вважати показовими для іспанського модернізму. Окремі розділи присвячено Пію Баросі, Мігелю де Унамуно, Асоріну, Рамону дель Вальє-Інклану, Рамону Пересу де Айялі і Рамону Гомесу де ла Серні. Останнього письменника нерідко асоціюють з літературним авангардом. Таким чином, за задумом, що визначає композицію посібника, іспанську прозу модернізму й авангарду неможливо відділити одну від одної. Важливим чинником відбору саме тих авторів, які представлено у посібнику, є бажання ще раз привернути увагу перекладачів до їхньої чудової прози, яка акумулює прояви різноманітних «ізмів» (екзистенціалізму, естетизму, інтелектуалізму та ін.), а також долають будь-які усталені «ізми», відкриваючи українському читачеві невідомі літературні практики.

Кожен окремий розділ посібника містить не тільки нариси теоретико-літературного й історико-літературного характеру, але й завдання для узагальнення і осмислення прочитаного, а також уривки для практичного аналізу та перекладу. У такий спосіб посібник сприяє повному зануренню студентів у художній модерністський текст, який вони не тільки читатимуть, а й відтворюватимуть засобами української мови. Сподіваємось, що посібник стане важливим кроком до відкриття неповторного космосу іспанського художнього слова, що завдяки модерністській естетиці виблискує вічно новими і завжди несподіваними гранями краси.

Тема 1.
У ПОШУКАХ НОВОЇ СВІДОМОСТІ: ІСПАНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ
МІЖ ЧАСОМ, МОВОЮ І КРИЗОЮ

1. Іспанія на зламі епох: історико-культурні передумови формування модернізму

На зламі XIX–XX століть Іспанія вступає в епоху глибокої і всеосяжної кризи. Вона охоплює не лише політичну та економічну сферу, а й піддає культурні та інтелектуальні засади раніше сформованої національної ідентичності. Символом цього надлому стала поразка у колоніальній війні 1898 року: втрата Куби, Пуерто-Рико і Філіппін. Ця подія, знана як «*катастрофа 1898 року*» (*Desastre del 98*) мала не лише геополітичні наслідки, вона спричинила серйозну постімперську кризу в середовищі іспанського суспільства, а також викликала глибоку онтологічну тривогу в серці національної ідентичності. Інтелектуали, політики, письменники та митці поставили за мету переосмислити саму концепцію «Іспанії», її історичну місію, культурне ядро, місце національної культури в європейському колі цивілізацій, а також перспективи її духовного і соціального оновлення.

Фіксація кризи тривала паралельно з пошуками шляхів оновлення. Постало гостре питання: як вилікувати занепалу націю? У публічному дискурсі цих років домінувала метафора хвороби, що охоплює як державний організм, так і культурну свідомість. В есеї Рікардо Массіаса Пікавеа «*El problema nacional*» (1891) Іспанія постає як «загальна інфекція організму», враженого «хронічною хворобою»¹. Образ «тяжкохворої нації» набув рис політичного та філософського символу, за допомогою якого мислителі пояснювали природу історичної деградації. Метафора тіла, яке потребує лікування, дозволила інтелектуалам пов'язати особистісне та суспільне шляхом інтерпретації симптомів занепаду як морально-екзистенційні хвороби духу.

Саме в такому контексті постає ***регенераціонізм*** – інтелектуальний рух, що прагнув знайти точку перезапуску національного проєкту. Це була культурна відповідь на цивілізаційну тріщину, спроба осмислити не лише

¹ Lara Anderson. Spain // The Fin-de-Siècle World / ed. by Michael Saler. – London: Routledge, 2014. – P. 189. – URL: https://www.researchgate.net/publication/363487606_Spain

поразку 1898 року, а й увесь попередній хід історії, який до неї призвів. Регенераціоністи намагалися провести об'єктивний і науковий аналіз причин занепаду та сформулювати засади творчого оновлення. Найвиразніше це виявилось у програмі Хоакіна Кости, який закликав до морального очищення й політичного реформування. Його образ «залізного хірурга», який міг би «прооперувати» тіло хворої нації², увійшов у національну свідомість як втілення волі до рішучого втручання.

Кінець XIX століття також виявив глибоку соціальну архаїку: половина населення була неписьменною, а модернізація торкнулася лише окремих регіонів. Політична система функціонувала на засадах формального плюралізму, який насправді був інструментом стагнації: домінувала так звана «*turno pacífico*» – система «мирного чергування» влади між двома партіями, що не виражали волі народу, а обслуговували інтереси еліт³. Така ситуація ще більше поглиблювала відчуття відсталості країни, яка ще донедавна вважалася світовою імперією, та викликала потребу у рішучих діях.

У цій атмосфері зневіри поширюється ідея, що ключем до порятунку може стати транскультурна взаємодія. Особливу увагу діячі культури звертають на Латинську Америку як потенційне джерело духовного відродження. Історик Рафаель Альтаміра, зокрема, вважав, що «ініціативи з розбудови націй у колишніх колоніях Іспанії [...] могли б слугувати доказом того, що національна душа Іспанії так само здатна процвітати в модерному середовищі, як і душі її європейських сусідів»⁴.

Ці ідеї набирали конкретних естетичних форм. Впливовим прикладом став Рубен Даріо, чия поетика, сформована в Нікарагуа, Чилі та Франції, проникла в іспанське культурне поле, змінюючи ритм і стиль письма, відкриваючи нові горизонти для естетичних експериментів. Його присутність у літературному полі Іспанії символізує новий тип транскультурності – заснованої на взаємодії, а не колоніально-асиметричній.

Водночас через культурні контакти із Францією, Німеччиною, Британією Іспанія прагнула подолати свою маргінальність і реінтегруватися у модерну Європу. Ідеї «європеїзації» та «модернізації» стали провідними в політичних і філософських дебатах, у той час як консервативні кола наполягали на поверненні до католицьких основ, ізоляціонізмі та пам'яті про героїчне минуле.

Цей рух до оновлення, започаткований у площині культурних контактів та геополітичної інтеграції, поступово перетворювався на глибшу

² Ibid. – P. 189.

³ Ibid. – P. 187.

⁴ Ibid. – P. 187.

трансформацію – інтелектуальну, світоглядну, екзистенційну. Модернізація більше не обмежувалась зовнішніми інституційними змінами: вона ставала внутрішнім процесом переосмислення буття, мови й досвіду. Відтак культурний простір Іспанії на межі століть формувався під впливом нових філософських ідей, які ставили під сумнів усталені уявлення про істину, суб'єкта і репрезентацію. На цьому ґрунті визріває модернізм як філософський прорив, що змінює саму природу письма, відкриваючи його до онтологічного сумніву, пошуку сенсу буття та багатовимірної свідомості. Він виникає у точці перетину історичної ситуації та онтологічного запиту, де текст стає простором пошуку сенсу, створення нової ідентичності та її багатовимірної свідомості. У цьому контексті мистецтво перетворюється на інструмент перетворення дійсності – іспанська література вступає в добу модернізму як наративного експерименту й духовного оновлення.

2. Світоглядні та ідейно-естетичні засади іспанської нової прози

Інтелектуальний злам *fin de siècle* пов'язаний із занепадом віри в позитивізм, у його механістичне уявлення про світ, засноване на дослідженні зовнішніх явищ і вірі в об'єктивність. У цьому просторі мислення особливе місце посів **Артур Шопенгауер**, один із перших філософів, чії ідеї проникли у філософський горизонт модернізму. У праці «Світ як воля і уявлення» (1818) він змалював реальність як ілюзорний відбиток невидимої, ірраціональної сили – сліпої волі, що керує всіма формами життя. Його уявлення про буття як нескінченну боротьбу, прагнення без задоволення та неможливість досягнути повноту існування, глибоко резонували з відчуттям культурної та онтологічної кризи *fin de siècle*. Ці ідеї знайшли продовження в іспанській прозі, зокрема в творах Піо Барохи, Асоріна, де персонажі постають у потоках власних хаотичних імпульсів, керованих несвідомими спонуканнями. Унамуно особливо тонко втілював конфлікт між раціоналістичним позитивізмом і трагічним досвідом ірраціональності, що структурує не тільки наратив, а й філософський підтекст тексту.

Філософія **Фрідріха Ніцше**, яка з'явилася як радикальна альтернатива песимізму Шопенгауера, трансформує бачення життя, спрямовує його в бік динаміки, інстинкту, активного творення. Його концепції волі до влади, надлюдини, вічного повернення й діонісійського первня стали джерелами натхнення для іспанських модерністів, які шукали нові форми духовного самоствердження. Унамуно був серед тих, хто особливо гостро відчув цей вплив. У своїх автобіографічних записах він згадував: «На нас дихали вітри анархізму, нестриманого індивідуалізму; дехто пасся на спенсерівській

формулі індивіда проти держави; інші живилися Ніцше»⁵.

Ніцше в Іспанії не був засвоєний суто академічно. Його вплив мав емоційно-інтуїтивний, експресивний характер, надихаючи авторів до пошуків індивідуальної істини. Ніцшеанське відлуння виявляється і в прозі Барохи, й Асоріна, і Вальє-Інклана, в прозі яких хронотоп набуває циклічного характеру, персонажі втрачають відчуття стабільності, а наратив організований як гра змінних точок зору.

Філософська перспектива *Сьорена Кьєркегора* відкриває модернізмові новий вимір – вимір екзистенційного вибору. На противагу об'єктивним структурам, характерним для позитивізму, Кьєркегор зосереджує увагу на самотній людині, що стоїть перед безоднею власної відповідальності. У його мисленні суб'єкт – це внутрішньо розщеплена істота, що перебуває в постійній напрузі вибору між часовим і вічним, скінченним і нескінченним, що породжує відчуття тривоги як фундаментального стану буття. В іспанській прозі ця екзистенційна структура особливо помітна в Унамуно, чії персонажі живуть в агонії – у межовому стані сумніву, неспокою, потреби в трансценденції (див. Тема 4.)

Паралельно з екзистенційною перспективою Кьєркегора в модерністське мислення входить інтуїтивна концепція часу, запропонована *Анрі Бергсоном*. Його філософія зосереджена на досвіді внутрішньої тривалості (*durée*), яка протиставляється механічному, фізичному часові. Цей досвід часу трансформує не лише метафізику, а й саму поетику модерністського письма. У цьому письмі домінують імпресіоністична фрагментарність, ефемерність, інтимна мить. Сам час перетворюється на внутрішній вектор, що організовує тканину модерністського тексту. Іспанська проза реагує на це чуттям нестабільності, пошуком нюансів, створенням простору, де слово не описує світ, а виявляє плин свідомості. Зокрема, проза Асоріна переймає бергсонівське уявлення про внутрішній ритм: сюжетна динаміка відходить на другий план, поступаючись мікропереживанням, колористичним і музичним переходам (див. Тема 5).

Психоаналітична концепція *Зигмунда Фройда* відкриває новий горизонт для літератури: несвідоме перестає бути темою – воно починає структурувати текст. У працях «Тлумачення сновидінь» (1900) та «Психопатологія повсякденного життя» (1904) Зигмунд Фройд стверджує, що людське мислення невіддільне від витіснених імпульсів, снів, симптомів. Модерністська проза переймає цю ідею і створює тексти, де свідоме й

⁵ Johnson R. Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900–1934. – Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2009. – P. 3. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/232564378.pdf>

несвідоме взаємопроникають. Барохівські герої діють уривчасто, спонтанно, не керуючись зовнішньою логікою, однак вибудовують внутрішню правду, яка не підлягає поясненню. В Унамуно, особливо в «Любові і педагогіці», світ моделюється як хронотоп сновидіння – приглушений, маревний, наповнений амбівалентними станами⁶.

Особливе місце в іспанському інтелектуальному полі займає *Хосе Ортега-і-Гассет* – один з найвпливовіших мислителів першої половини ХХ століття, чия філософія стала теоретичною опорою для модерністської трансформації літературного бачення світу. У працях «Роздуми про Дона Кіхота» (*Meditaciones del Quijote*, 1914), «Дегуманізація мистецтва» (*La deshumanización del arte*, 1925), «Думки про роман» (*Ideas sobre la novela*, 1995) він формулює бачення мистецтва як простору дистанції, інтелектуальної гри, вишуканої форми. Орієнтуючись на феноменологію, Ортега впроваджує метод «життєвого розуму» – спосіб філософування, що базується на аналізі ситуації людини у світі. Його формула – «*Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo*» («Я – це я і моя обставина, і якщо я не врятую її, то не врятую і себе») – набуває онтологічного статусу в модерністській прозі. Людське буття постає не як автономна сутність, а як відкритість до ситуації, як процес взаємодії, що формується через інтерпретацію обставин.

Саме ця діалогічність лежить в основі Ортегівської концепції «перспективізму», згідно з якою життя кожного є точкою зору на універсум. Ця концепція стає не лише філософською установкою, а й структурним принципом модерністського письма, трансформуючи літературну форму у відкритий простір рефлексії, де кожна точка зору є фрагментом правди, а загальне бачення – динамічною конфігурацією свідомості. Це забезпечує письму здатність до метарефлексії, багатоголосся, зміщення ракурсів. Стосунки автора-героя у модерністському романі вже не визначаються ієрархією, а розгортаються як динаміка: автор і герой – це позиції у тексті, які перетікають одна в одну, уможливаючи метатекстуальну гру, поетику інтелектуальної напруги. Зокрема, концепція перспективізму реалізується також у прозі Айяли (див. Тема 8).

В естетиці Ортега висунув концепцію «дегуманізованого мистецтва». У праці «*Дегуманізація мистецтва*» він розглядав сучасне (авангардне) мистецтво як таке, що прагне «найчистішої естетичної насолоди», стаючи підчас незрозумілим і ворожим для широких мас. Цю кризу він аналізував, застосовуючи метод феноменологічного редуccionізму: відкидаючи упередження, доходив до само собою зрозумілих істин і формулював суть

⁶ Garrido Ardila, J. A. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 549.

явища через ретельне розмежування його складових⁷. Ортега визначає «дегуманізоване мистецтво» через сім характеристик, з яких найзагальніша – «дегуманізація» – і дає назву праці. Решта шість розкриті філософом по черзі: уникання живих форм; зведення мистецтва до суто художніх елементів; трактування мистецтва як гри; використання іронії; утримання від будь-якої фальсифікації й ретельне виконання твору; а також уявлення про мистецтво як про позбавлене трансцендентного виміру і значення⁸.

У «Думках про роман» Ортега звертається до прозового жанру, застосовуючи подібний до окресленого підходу. Роман, за визначенням Ортеги, переживає свій занепад із двох причин: а) труднощі пошуку нових тем; б) зростання естетичних запитів обраних читачів. Реалістична історія таких уже не приваблює. І романіст повинен компенсувати цю нестачу тем вишуканою турботою про «інші інгредієнти». Таким чином, «людський» аргумент і відображення соціальних реалій повинні поступитися місцем образному чи інтелектуальному, а також вишуканості структури чи стилю. Це призведе до створення «дегуманізованого» роману, в якому дія слугуватиме чистою «механічною опорою» іншим елементам, більш придатним, згідно з Ортегою, для забезпечення «чистої» художньої насолоди.⁹

Науковий доробок Ортеги справив значний вплив на іспанську філософію, літературу та політичну думку. Його внесок можна підсумувати такими основними досягненнями: створення філософського словника, що став загальноживаним; уведення сучасної європейської культури в іспанський інтелектуальний простір; вплив на політичну думку, а також на форму і зміст іспаномовного есею¹⁰. Слід також зазначити, що ідеї Ортеги знайдуть своє втілення і пізніше – в експериментальній прозі іспанського неовангарду 1970-х років.

Отже, модернізм в Іспанії постає як глибокий світоглядний зсув, що охоплює як естетичну чутливість, так і фундаментальні уявлення про суб'єкта, час, мову та досвід. Філософські імпульси доби – песимізм Шопенгауера, екзистенційна тривога Кьєркегора, інтуїтивне розуміння часу у Бергсона, концепція несвідомого у Фрейда та ідеї перспективізму Ортеги – формують загальне інтелектуальне тло, на якому постають різноманітні форми літературного самовираження. У межах цієї культурної ситуації письменники шукають нові шляхи осмислення дійсності, випрацьовуючи власні естетичні

⁷ Orringer N. R. Ideas, aesthetics, historical studies // The Cambridge history of Spanish literature. Gies D. T., ed.. Cambridge: Cambridge University Press; 2008. - P. 542.

⁸ Ibid. – P. 543.

⁹ Див. Ортега-і-Гассет, Х. Вибрані твори / пер. з іспан. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К. : Основи, 1994. С. 238 – 305.

¹⁰ Orringer N. R. Ideas, aesthetics, historical studies // The Cambridge history of Spanish literature. Gies D. T., ed. Cambridge: Cambridge University Press; 2008. P. 541.

стратегії у відповідь на виклики доби.

У цьому розмаїтті поглядів і стилів простежується спільна епістемологічна основа, що поєднує творчі пошуки авторів із різними творчими орієнтаціями. Літературний процес межі століть розгортається як багатшаровий спектр інтелектуальних і художніх рішень, що утворює складну і динамічну конфігурацію епохи. Ця естетична множинність стала підґрунтям для створення різних моделей класифікації, в яких прагнули впорядкувати літературні явища межі XIX і XX століть.

Далі розглянемо одну з найбільш впливових типологій, що позначила подальше осмислення іспанської прози цієї доби, – модель розмежування між «модернізмом» і «поколінням 1898 року». Вона стала важливою частиною академічного дискурсу XX століття й викликала тривалі дискусії щодо меж, визначень та доцільності таких категорій у контексті культурної реальності *fin de siècle*.

3. Модернізм і «покоління 1898 року»: від дихотомії до культурного континууму

Попри очевидну естетичну множинність кінця XIX – початку XX століття, в іспанському літературознавстві надовго закріпилася модель протиставлення двох основних рухів: *модернізму і «покоління 1898 року»*, учасники яких об'єднались у своїх виступах проти критичного реалізму та поділяли прагнення до оновлення. Втім, проблема наукової обґрунтованості та доцільності застосування цієї дихотомічної моделі до вивчення одного з найяскравіших та найбільш плідних періодів в історії іспанської культури та літератури зосібна, є полемічним та до кінця не з'ясованим. У той час, як розробники і прихильники «традиційної» моделі історії іспанської літератури з ідеологічних, ціннісних та естетичних позицій протиставляють «покоління 1898 року» і модернізм, у світлі сучасних підходів, спрямованих на включення іспанської літератури в міжнародний літературний і культурний процес, такий підхід видається надто редуکتивним, позаяк спрощує саме розуміння модернізму як цілого комплексу різноманітних і суперечливих ідейно-естетичних тенденцій, що існували в іспанській культурі наприкінці XIX – початку XX ст.

Як зазначає Річард Кардвел, «дискусія між тими, які вважають модернізм протилежністю “покоління 1898 року”, і тими, які обстоюють ширшу та епохальну точку зору, триває, і ознак того, що дискусія вщухатиме,

непомітно»¹¹. На цій проблемі також наголошує провідний український іспаніст Олександр Пронкевич, пояснюючи довготривалість і напруженість цієї полеміки «різними баченнями природи іспанської культури, зокрема шляхів конструювання іспанської національної ідентичності [...], закріплених у літературному каноні»¹².

Історично ця полеміка бере свій початок із моменту появи самого терміну «покоління 1898 року», що ним іспанський письменник Хосе Мартінес Руїс (Асорін) у серії статей 1913 року позначив групу авторів, які болісно переживали національну кризу і прагнули до культурного оновлення Іспанії через повернення до традицій. Саме в межах цієї класифікації Асорін вводить уявлення про дві антагоністичні групи: одна, ближча до традиції («покоління 1898»), інша – до загальноєвропейських мистецьких тенденцій, пізніше знаних як модернізм.

Цей поділ отримав додаткове підкріплення у працях Анхеля Вальбуєни Прата («Сучасна іспанська поезія», 1930), Педро Салінаса, Гільєрмо Діаса-Плахи, Педро Лаїна Ентральго, Дамасо Алонсо, Франсіско Ріко та ін., які протягом ХХ ст. розвивали і підтримували цю традиційну дихотомію. Поширення концепції «покоління», запропонованої Юліусом Петерсеном у книзі Літературні покоління (1930), а також її адаптація в іспанському контексті Хосе Ортегою-і-Гассетом посилили опозицію. Педро Салінас у 1935 р. захищав застосування ідеї Петерсена, а в 1938 р. вже чітко розмежовував «покоління 1898 року» та модерністів. У 1951 році ця опозиція знайшла своє кульмінаційне вираження у праці Гільєрмо Діаса-Плахи «Модернізм проти “покоління 1898 року”» (*Modernismo frente a noventa u ocho*, 1951). Проте, щоб зрозуміти сутність цієї дихотомії, необхідно окреслити тогочасне розуміння обох термінів.

Перші вживання терміна «модернізм» в Іспанії були пов'язані з поетичною революцією Рубена Даріо, чий збірки «Блакить» (*Azul*, 1888) і «Язичницькі псалми» (*Prosas profanas*, 1896) закликали втекти від прози буденності до стилістичної вишуканості, музикальності мови, декоративності образів. Однак, як слушно наголошує Р. Кардвел, модернізм в Іспанії не був простим відлунням процесів, що тривали в Латинській Америці. Він формувався у діалозі з французьким символізмом, імпресіонізмом, творчістю парнасців і поступово набував локальної специфіки. Поети Сальвадор Руеда,

¹¹Cardwell, R. A. *Modernismo frente a noventay ocho: Relectura de una historia literaria* // Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios. – Amsterdam, 1995. – Vol. 6, № 1. – P. 12. – URL: <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/1024521>

¹²Пронкевич, О. В. *Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія*. – Київ: Педагогічна преса, 2007. – С. 184–185. У цій праці дослідник пропонує ґрунтовний критичний аналіз різних стратегій структурування історії іспанської літератури межі ХІХ-ХХ століть в контексті проблеми конструювання національної ідентичності.

Франсіско Вільяспеса, Едуардо Маркіна поєднували естетизм із традиційною іспанською тематикою.¹³

Вже в 1890-х термін «модернізм» стає джерелом плутанини. Його перше визначення у словнику RAE (1899) було негативним: «надмірна прихильність до сучасного та нового та знецінення того, що було раніше»¹⁴. Письменники не мали спільного погляду: опитування журналу *El Nuevo Mercurio* 1907 року показало всю строкатість ставлення до цього феномену – від захоплення до іронії. Пізніше академічна традиція намагалася стабілізувати поняття модернізму в підручниках й антологіях, але й тут панували розбіжності. Одні бачили в ньому поетичний рух, інші – широку культурну й інтелектуальну революцію. Якщо коротко підсумувати визначення та характеристики модернізму, які з'являлись у тогочасних історіях іспанської літератури, можна виділити такі:

- як суто естетичний рух, що еклектично черпає своє натхнення з європейських, переважно французьких, літературних моделей; використання символістських, декадентських та/або парнаських технік і тем;
- оновлення та увага до літературної форми; пошук нових засобів вираження;
- ознаки стилю: рафінованість, формалізм, музичність, естетизм, синестезія, вишуканість;
- ознаки світогляду: пантеїзм, пасивність, певне декаденство («осінній погляд»), захопленість екзотичним, еротикою, інтерес до чуттєвого, естетизм та аполітизм;
- однорідність та недовготривалість: виник наприкінці 1890-х років і в основному припинив своє існування до 1910 року;
- як рух, що був позбавлений серйозних занепокоєнь і до 1950-х років майже втратив свою актуальність.

Натомість «покоління 1898» у працях критиків подавалося як національно спрямований рух, що звертався до іспанської традиції, що вирізнявся «простотою», «суворістю» стилю, високою моральною напругою¹⁵. Саме ця різниця у стилі й ідеології, а не в часі чи тематиці, стала підставою для опозиції цих систем. Така дихотомія була підсилена й політичними уявленнями: модернізм почали сприймати як «підривну» силу, ворожу до

¹³ Cardwell, R. A. *The Poetry of Modernismo in Spain* // *The Cambridge History of Spanish Literature*. – Ed. By David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 502.

¹⁴ <https://dle.rae.es/modernismo>

¹⁵ Пронкевич, О. В. *Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія*. – Київ: Педагогічна преса, 2007. – С. 186.

буржуазних цінностей. Мануель Мачадо назвав це «літературною війною» (1913), яка згодом визначила академічний дискурс. Після 1940 р. франкістська академія закріпила цю модель, протиставивши «кастильське» й «мужнє» «покоління 1898» – «жіночному» та «невротичному» модернізму¹⁶.

Ця абсолютно хибна, на думку багатьох сучасних дослідників, штучно сконструювана гегемоністська модель історії іспанської літератури завадила будь-якій належній оцінці справжньої сутності та ролі іспанського модернізму, особливо, беручи до уваги той факт, що багато творів цього «покоління» значною мірою були сформовані естетикою модернізму. Ба більше, ця схема ігнорувала очевидні перетини: згідно з Х.Р. Хіменесом, у Мадриді на початку ХХ століття Даріо, Бенавенте, Бароха, Асоріна, Унамуно називали модерністами; Емілія Пардо Басан також називала «покоління 1898» модерністами¹⁷. Твори цих авторів публікували в одних і тих самих журналах, вони були частиною єдиного художнього простору.

Окрім цього, вже у 1930-х роках у літературному дискурсі з'являються спроби переосмислити модернізм не як стилістичну течію чи напрям, а як вияв глобальної інтелектуальної й естетичної кризи «кінця століття». Одним із перших цю думку озвучив Федеріко де Оніс у передмові до «Антології іспанської та латиноамериканської поезії» (1934), де визначив модернізм як «форму універсальної кризи літери і духу» межі століть, і яка проявилася «в мистецтві, науці, релігії, політиці та, поступово, в усіх інших аспектах життя»¹⁸. Хуан Рамон Хіменес підтримав цю ідею, називаючи «покоління 1898» «донечкою» (*hijilla*) модернізму¹⁹, який він тлумачив як загальнокультурний рух, що охоплює не лише поезію, а всю літературу, філософію і науку.

Саме таке трактування стало основою для подальшого концептуального перегляду літературного канону *fin de siècle*. Цей перегляд досяг найбільшої повноти в працях Рікардо Гутьєрра, який у 1960–1970-х роках запропонував розглядати модернізм як будь-яку новаторську естетичну форму межі століть²⁰. Таке розуміння модернізму дозволяло обійти дихотомічне протиставлення і включити до нього різноманітні явища та постаті.

Сьогодні більшість дослідників відкидає як сам термін «покоління 1898 року», так і модель протиставлення, трактуючи модернізм не як школу, а як

¹⁶ Див. Cardwell, R. A. *Modernismo frente a noventayochó: Relectura de una historia literaria* // Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios. – Amsterdam, 1995. – Vol. 6, № 1. – P. 14. – URL: <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/1024521>

¹⁷ Barrero Pérez, Ó. *El modernismo literario español* [Електронний ресурс] // Liceus. – 2021. – URL: <https://www.liceus.com/el-modernismo-literario-espanol>

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

ідейно-естетичний комплекс, що охоплює не лише «традиційних» модерністів і «покоління 1898», а й пізніх реалістів (Кларин (Леопольдо Алас), Беніто Перес Гальдос, Вісенте Бласко Ібаньєс), авторів так званого «покоління 1914» (Хосе Ортега-і-Гассет, Рамон Перес де Айяла, Габріель Міро, Рамон Гомес де ла Серна), а також представниць жіночої літератури (Емілія Пардо Басан, Кармен де Бургос, Конча Еспіна) тощо.

Таким чином, поглиблений і водночас інклюзивний підхід до осмислення модернізму і «покоління 1898 року» не тільки дозволяє подолати обмеження старих дихотомій, а й відкриває шлях до цілісного уявлення про літературу межі століть як про простір суперечностей, напруг, експериментів і невизначеностей, у якому і кристалізується модерна іспанська свідомість. Йдеться не лише про зміни в тематиці чи стилі, а про глибинну переорієнтацію самої природи письма: роман стає інтелектуальним, психологічним і мовним експериментом.

4. Художньо-естетичні принципи модерністської прози

Як зауважує Ніл Сантіаньєс, найкраще зрозуміти модернізм можна через концепцію «*родинної подібності*» Людвіга Вітгенштайна. У її літературній адаптації модернізм постає як відкритий простір змінних комбінацій – таких, що не завжди повторюються в усіх творах, однак утворюють ритмічну спільність, формуючи естетичну свідомість доби²¹. Такий підхід надає змогу осмислювати модернізм як поле динамічної взаємодії інтенцій, а не як замкнену систему, визначену стабільним набором ознак. Він акцентує увагу на взаємозалежності художніх форм, відтінків інтонацій і риторичних жестів, що разом створюють атмосферу часу.

Серед характерних рис модерністської прози Сантіаньєс та інші сучасні дослідники виокремлюють: експериментальність мови, розпорошення ідентичності, перевагу дискурсу над фабулою, метатекстуальність, філософську інтенцію, пародійність, релігійний скептицизм, жанрову гібридність, перспективізм, релятивізм, а також активне залучення читача як інтерпретатора. До цього переліку входять і наративні експерименти (розрив лінійності часу, монтажність), інтеріоризація, фрагментарність структури, іронія, гра з фікцією, руйнування ідеї стилістичної однозначності й постійний пошук нових способів мовного вираження²². Усі ці риси не завжди

²¹ Santiañez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 480.

²² Ibid. – P. 480. Також див. Garrido Ardila, J. A. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 549.

поєднуються в кожному конкретному тексті, однак саме їхня змінна наявність формує спільне художнє поле модернізму.

Далі стисло зупинимось на тих ознаках, що постануть найбільш репрезентативними в контексті іспанської прози, пояснюючи їхню суть і функцію в межах модерністської художньої парадигми.

Однією з провідних засад модерністської прози, за визначенням Гаррідо Арділи, є *естетична самосвідомість і прагнення до новизни*²³. Сумнів у можливості об'єктивного відображення реальності штовхає авторів до переосмислення роману як естетичного об'єкта. Стиль, композиція, ритм, мовна інтонація постають як головні носії смислу. Проза перетворюється на простір самотворення світу через мову, у якому важливим стає не відтворення зовнішнього, а формування внутрішньої моделі досвіду буття. Цей принцип виразно прочитується в «Шляху досконалості» Піо Барохи, де ритмічна й уривчаста мова є виявом внутрішньої напруги героя. Так само в «Тумані» Мігеля де Унамуно формується новий тип прози – «рюман» (*nivola*) – структура без фіксованих меж, яка грається з жанровими конвенціями, стирає кордони між автором, героєм і читачем.

Важливе місце також займає *інтеріоризація сюжетної перспективи*. Події втрачають статус сюжетних віх – натомість зростає увага до внутрішнього світу персонажа. Ця інтеріоризація виявляється як у психологічній побудові персонажів, так і в структурі самого наративу. Відбувається відхід від зовнішньої подієвості, від фабульного розвитку – на користь зосередженості на внутрішньому потоці досвіду персонажів. У цьому контексті активно використовуються інтроспективні техніки, зокрема внутрішній монолог, потік свідомості, зображення станів напівсвідомості, сновидінь, марень. Письмо починає моделювати саму психіку не як об'єкт аналізу, а як спосіб буття. До прикладу, у романах Асоріна спостерігаємо змодельовану свідомість, яка реєструє реальність у сповільненому, розмитому ритмі. У творі Унамуно «Святий Мануель Добрий, мученик» внутрішній драматизм героя розкривається не в діях, а в тиші, у сумніві, інтелектуальній боротьбі. Цей внутрішній вимір існування постає епіцентром уваги наратора, який не змальовує психологію героя, а занурюється в її ритміку.

Ще однією суттєвою рисою є *фрагментарність і ритмічна структура оповіді*. Проза модернізму демонструє відхід від лінійної, причинно-наслідкової оповіді: натомість з'являється складна композиція, що тяжіє до розімкнутої, просторової форми, де важлива не хронологія, а взаємне розташування сцен, образів, вражень. Ця просторовість дозволяє побачити

²³ Ibid. – P. 549.

текст не як низку подій, а як структуру, що працює у багатьох вимірах – як музична композиція або архітектурний план. Оповідь уповільнюється, з'являються дигресії, паралельні лінії, повтори, що створюють ритм, а не динаміку. Це виразно помітно у «Сонатах» Вальє-Інклана, де наративна тканина організована за принципами музичного повтору й варіації. Аналогічний ефект спостерігаємо у прозі Асоріна, де сюжетна динаміка поступається настроєвим ритмам.

Модерністська проза тяжіє до *жанрової взаємопроникності*. Традиційні жанрові межі втрачають стабільність: роман стає водночас есеєм, щоденником, філософським трактатом. Подібна контамінація постає не лише формальною, а й світоглядною інтенцією. Вона демонструє нову жанрову логіку, засновану на перетині форм і перспектив, що відображає внутрішній розлад, плюральність істини, множинність можливих читань. Ця стратегія модерністської прози дозволяє розглядати літературу не як стабільну систему, а як плинний простір смислотворення. «Сюрреалізм. Прероман» Асоріна є яскравим прикладом такої практики: текст балансує між інтерспективною прозою, щоденниковим фрагментом та культурною медитацією. Унамуно у своїх творах поєднує фабулу з логічною полемікою та іронією, демонструючи гібридність мислення.

Значущою є тенденція до *переваги мовного дискурсу над класичним наративом*. У модерністській прозі сюжет не є основним вектором, важливо не те «що сталося», а *як* саме говориться. Багатозначність мовного знака, його нестабільність стає джерелом естетичної гри. Мова віддаляється від прямої комунікації – вона стає простором рефлексії, спостереження, стилізації. У Барохи, до прикладу, стиль динамічний, уривчастий, ритмічний, а в Унамуно – парадоксальний, глибоко інтелектуальний, афористичний. Мовна гра набирає форму головного механізму створення смислу. Сам акт говоріння перетворюється на акт пізнання.

У межах такої естетики важливим стає *метатекстуальний рівень*: проза модернізму постійно звертається до самої себе, рефлексує над власною структурою, проблематизує статус автора й фікції. У «Тумані», до прикладу, герой Августо вступає в полеміку з власним творцем, Унамуно. У «Сюрреалізмі» Асоріна текст стає полем самоспостереження, де письмо розгортається як філософський акт. Це підсилюється іронічним, часто пародійним тоном, який руйнує високий стиль XIX століття, але не задля простого заперечення – а задля нового формування сенсу через дистанцію. Модерністська рефлексія про письмо стає також рефлексією про мислення, буття, суб'єктивність.

Модерністська проза позначена *епістемологічною тривогою*. Відчуття

неможливості досягти єдиної істини спонукає авторів розмикати структуру знання: з'являється ненадійний наратор, множинні точки зору, іронічне дистанціювання. Читач уже не отримує «відповідей», а запрошений до співтворчості у пошукові значень. Тексти існують не як завершені форми, а як відкриті структури, що очікують на актуалізацію.

Нарешті, модерністська проза неминуче пронизана *філософським мисленням*. Її герої шукають сенс у світі, де релігія втратила авторитет, наука – абсолютність, а мова – однозначність. Художній текст перетворюється на екзистенційний пошук, простір для осмислення смерті, часу, самотності, віри та сумніву. Слово більше не гарантує істини – воно стає інструментом драми пізнання.

Отже, художньо-естетична мова іспанського модернізму народжується з внутрішньої потреби мислити форму як подовження свідомості, а наратив – як багаторівневий ритм буття. У цьому письмі мова перестає бути засобом зображення і перетворюється на простір самопізнання, фрагментування і розгортання досвіду. Розмиті межі між жанрами, темпоральна поліфонія, інтеріоризація оповіді, афективна ритміка й метатекстуальна чутливість формують поетику, відкритуючи до множинності смислів. Цей естетичний лад корелює з ширшим історико-філософським горизонтом доби, в якому відчуття часу, руху й структури стає особливо чутливим. У цьому контексті постає потреба переосмислити і хронологічну конфігурацію модернізму: як і коли він починається, скільки триває, в яких ритмах розгортається, як переплітається з іншими течіями й скільки часових вимірів включає в себе його форма існування.

5. Межі і тривалості: як мислити хронологію іспанського модернізму

Питання хронологічних меж іспанського модернізму постає як методологічний виклик. Традиційне бачення, яке обмежувало цей рух проміжком між 1892 роком (публікація *Azul* Рубена Даріо) і початком Першої світової війни (1914), видається надто редуktivним. Як підкреслює Ніл Сантіаньєс, модернізм в Іспанії – це не просто хронологічна «епоха», а форма тривалості, яка не завершується у 1910-х роках, а продовжує розгортатися хвилями аж до громадянської війни 1936 року²⁴.

Цей рух не є безперервним поступом чи лінійною еволюцією. Модернізм розвивається як ритмічна напруга, в якій різні стилі, ідеї, поетики виникають, нашаровуються, співіснують, іноді вступаючи у конфлікт або

²⁴ Santiañez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P.479–480.

створюючи несподівані синтези. Він не витісняє реалізму, бароко, імпресіонізму чи символізму, а радше переплітається з ними у складній культурній тканині. Періоди тут не замінюють один одного, а співіснують, утворюючи шари культурного досвіду, які накладаються й резонують між собою.

У концепції Сантіаньєса особливе значення має поняття «*triple durée*» (трьох тривалостей), натхненне історіософською моделлю Фернана Броделя²⁵. За цією моделлю історичні процеси розгортаються на трьох рівнях: подій, кон'юктур та глибинних структур. Сантіаньєс переносить цю тришарову логіку на аналіз модернізму, показуючи, що цей феномен не можна обмежити лише окремими стильовими новаціями: модернізм є водночас і відповіддю на історичні травми, і симптомом культурного зсуву, і тривалим філософським осмисленням буття. У цьому ключі дослідник пропонує розглядати три взаємопов'язані хвилі модернізму:

1) *Модернізм «короткої тривалості»*

Це рівень конкретних подій: вихід книжок, поява нових поетик, дебюти письменників, заснування часописів. До цієї площини належать перші твори, що асоціюються з модернізмом, зокрема поезія і проза к. XIX – поч. XX ст. Сюди входять і пізні роботи реалістичних авторів, які, попри різницю поколінь, долучаються до одного руху естетичних і тематичних інновацій, формуючи «родини» модернізму рубежу століть.

2) *Модернізм «середньої (кон'юктурної) тривалості»*

На цьому рівні йдеться про більш розлогі часові пласти – від 1880 до 1936 року – в яких домінують певні естетичні або світоглядні конвенції. Це етап розквіту модерністської свідомості, інтенсивних літературних оновлень, діалогу з європейськими модерністськими центрами, переосмислення національних міфів. Саме ця фаза охоплює головний масив іспанської модерністської прози. У ній співіснують різні «родини» модернізму: модернізм рубежу століть (див. вище); твори Мігеля де Унамуно, Габрієля Міро, Рамона Переса де Айяли, опубліковані в 1910-х і 1920-х роках; і, нарешті, Рамона Гомеса де ла Серна, пізні твори Хосе Мартінеса Руїса (Асоріна) та Рамона Марії дель Вальє-Інкалана – найяскравіших прозаїків іспанського авангарду.

3) *Модернізм «довгої тривалості»*

Нарешті, на рівні глибинних структур модернізм постає не як явище кінця XIX чи початку XX століття, а як частина тривалого культурного процесу. У цій перспективі Сервантес може бути осмислений як «ранній

²⁵ Ibid. – P. 480.

модерніст *avant la lettre*», а роман «Час мовчання» (*Tiempo de silencio*, 1962) Луїса Мартіна Сантоса – як продовження модерністської лінії в новому історичному контексті²⁶.

Відповідно до цієї тришарової логіки, для аналізу іспанської модерністської прози ми обираємо другу – ***середню тривалість*** (1880–1936 роки), у межах якої розглянемо пізні твори трьох яскравих представників так званої «*gente vieja*» – «старої школи» (Леопольдо Аласа (Кларина), Беніто Переса Гальдоса та Емілії Пардо Басан) в контексті естетичної трансформації іспанського роману 1880-1900-х рр., а також творчість та художні моделі великих майстрів іспанської прози доби модернізму: Піо Барохи, Мігеля де Унамуно, Хосе Мартінеса Руїса (Асоріна), Рамона Марії дель Вальє-Інклана, Рамона Переса де Айяли та Рамона Гомеса де ла Серни.

У підсумку зазначимо, що іспанський модернізм виникає як тривала, напружена розмова літератури із власним часом, пам'яттю і мовою. Він формує нове відчуття письма – гнучкого, ритмічного, сповненого сумнівів і відкриттів, де кожен текст стає простором пошуку істини через гру форми, інтонації, філософського жесту. У цих хвилях тривалості, у коливаннях стилів, у діалозі старого й нового зростає тонка, багатовимірна чутливість цієї доби: чутливість до часу, до мовчання, до незримих зрушень у свідомості.

Внутрішній рух до оновлення, до переосмислення способу бачити і писати світ народжувався не миттєво. Його витoki лежать у тому поступовому зламі, коли реалістична традиція, з її вірою у прозорість світу і слова, почала тріскатись, поступаючись місцем новій інтонації – уважнішій до таємниць свідомості, до напруження між внутрішнім досвідом і зовнішньою реальністю. Саме ця зміна у способі мислення літератури й стане фокусом нашої уваги у наступному розділі.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Поясніть, у чому полягала сутність «катастрофи 1898 року» для іспанської національної самосвідомості. Які інтелектуальні реакції вона спричинила?
2. Визначте основні ідеї регенераціонізму як відповіді на історичну й культурну кризу. Як образ «залізного хірурга» втілює ці прагнення?
3. Охарактеризуйте роль транскультурних контактів у процесі формування модернізму в Іспанії. Які географічні напрями впливу були ключовими?
4. Поясніть, чому модернізм розглядається як філософський прорив. Які метафізичні й онтологічні запити формують його основу?

²⁶ Ibid. – P. 481–482.

5. Схарактеризуйте ключові філософські впливи на іспанську модерністську прозу: песимізм Шопенгауера, ніцшеанські ідеї волі та надлюдини, екзистенціалізм Кьєркегора, інтуїція часу у Бергсона, концепція несвідомого у Фрейда. Як вони модифікують структуру, поетику й проблематику модерністського тексту?
6. Як формула Ортеги-і-Гассета «Yo soy yo у mi circunstancia» втілюється у структурі модерністського тексту?
7. Проаналізуйте концепцію перспективізму в філософії Ортеги-і-Гассета. Яким чином вона структурує наративну організацію модерністського письма та уможливорює багатоголосе бачення світу?
8. У чому полягає сутність і функція «дегуманізованого мистецтва» в естетиці Ортеги? Як ця ідея змінює розуміння роману й художнього сприйняття?
9. Окресліть основні риси модерністської прози згідно з Нілом Сантіаньєсом. Як працює концепція «родинної подібності» у цьому контексті?
10. Що таке інтеріоризація в модерністському наративі? Які наративні техніки сприяють розкриттю внутрішнього досвіду персонажа?
11. Як функціонують фрагментарність, ритмічна структура та просторовість композиції в модерністському письмі?
12. У чому полягає жанрова гібридність модерністського роману? Які функції вона виконує в літературному мисленні доби?
13. Схарактеризуйте модель «трьох тривалостей» (triple durée) Ніла Сантіаньєса. Яку функцію вона виконує у визначенні меж іспанського модернізму?

Рекомендована література до теми

1. Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про Дона Кіхота / Пер. з ісп. Галини Верби. Київ : Дух і літера, 2012. – 216 с.
2. Ортега-і-Гассет, Х. Вибрані твори / пер. з іспан. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенка. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
3. Пронкевич О. В. Полемічні нотатки з приводу іспаномовного модернізму // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2011. Вип. 4. С. 4–9. – URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2011/4-46-17.pdf>
4. Пронкевич О. Національна ідентичність і де/реконструкція літературного канону в сучасній іспаністиці // Новітня філологія. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могилы, 2006. – URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/novitfilolog/12/102.pdf>
5. Пронкевич, О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. – Київ: Педагогічна преса, 2007. – 256 с.

6. Чума Б. Іспанська “війна за історію”: політика, історіографія та шкільна освіта // Україна модерна. 2012. Число 19. С. 63–88. –Режим доступу: <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/410>
7. Anderson, Lara. Spain // *The Fin-de-Siècle World* / ed. by Michael Saler. – London: Routledge, 2014. – P. 185–197. – URL: https://www.researchgate.net/publication/363487606_Spain
8. Barrero Pérez, Ó. El modernismo literario español [Електронний ресурс] // *Liceus*. — 2021. – URL: <https://www.liceus.com/el-modernismo-literario-espanol/>
9. Canavaggio, J. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Madrid : Ariel, 2015. — URL: https://www.academia.edu/62468129/Jean_Canavaggio_Historia_de_la_literatura_espanola_EL_siglo_XX
10. Cardwell, R. A. Modernismo frente a noventayochó: Relectura de una historia literaria // *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*. – Amsterdam, 1995. – Vol. 6, № 1. – P. 11–24. – URL: <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/1024521>
11. Cardwell, R. A. The Poetry of Modernismo in Spain // *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. by D. T. Gies. – 2004. – P. 433–440. – URL: https://archive.org/details/isbn_9780521738699
12. *Curso de literatura: española lengua extranjera*. Madrid : EDELSA, 2006. 174 p. – URL: <https://www.scribd.com/document/730943020/Curso-de-Literatura-ELE-PDF>
13. Garrido Ardila, J. A. Itinerario de la novela modernista española // *Revista de Literatura*. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 547–571.
14. Johnson R. *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900–1934*. – Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2009. – 248 p. – (Studies in Romance Languages). – ISBN 978-0-8131-9284-0. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/232564378.pdf>
15. Orringer N. R. Ideas, aesthetics, historical studies. In: Gies D. T., ed. *The Cambridge history of Spanish literature*. Cambridge: Cambridge University Press; 2008. p. 538–544. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521806183.041>.
16. Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. by David T. Gies. — Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.

Тема 2.

МЕЖІ І ПЕРЕХОДИ: ІСПАНСЬКИЙ РОМАН НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ

У науковому осмисленні літературного процесу в Іспанії к. XIX–поч. XX століть 1902 рік часто постає як символічна дата, коли майже одночасно побачили світ чотири знакові твори, що разом знаменують нову літературну добу: «Любов і педагогіка» (*Amor y pedagogía*) Мігеля де Унамуно, «Шлях досконалості» (*Camino de perfección*) Піо Барохи, «Осіння соната» (*Sonata de otoño*) Рамона дель Вальє-Інклана та «Воля» (*La voluntad*) Асоріна. Цей момент, знаний як *annus mirabilis*, видається зручним способом окреслити межу між двома світоглядно-естетичними орієнтирами: реалізмом і модернізмом. Проте, як слушно наголошує Карлос Алекс Лонггерст, подібна лінійна схема затіняє поступову внутрішню еволюцію літературної свідомості. У такій перспективі 1902 рік не засвідчує момент раптової революції, а радше постає зовнішнім маркером довготривалого процесу, в якому від початку 1890-х визрівали нові форми письма, бачення та філософської чутливості²⁷.

Розуміння модернізму як «органічного зсуву» дозволяє уникнути спокуси встановлювати чіткі межі між естетичними періодами й натомість зосередитися на діалектичному русі всередині самих літературних форм. Замість зіткнення й конфлікту маємо справу з внутрішньою напругою, з напівсвідомим перетворенням: старі структури ще функціонують, але вже не здатні вмістити нові інтенції письма. У цьому сенсі, модернізм не заперечує реалізм, а видозмінює його зсередини, трансформуючи репрезентативну функцію літератури.

Ключовою ознакою іспанської ситуації є нерівномірність і структурна асиметрія національної прозаїчної традиції. На відміну від Франції чи Великобританії, де роман мав неперервний розвиток упродовж усього XIX століття, в Іспанії тривалий час спостерігалася відсутність усталеної реалістичної лінії. Дослідники виокремлюють лише Беніто Переса Гальдоса, в особі якого роман як жанр набув самодостатності, і то в умовах, близьких до вакууму, «маючи за натхнення і взірць лише далекого Сервантеса»²⁸. Відтак модерністська трансформація відбулася не як еволюція всередині сталої форми, а як «миттєве згущення» – короткий, але інтенсивний цикл, що суголосний пізньому реалізму і одразу переходить у нову естетику.

Особливо важливо підкреслити, що модернізм в Іспанії був не лише результатом внутрішньої естетичної логіки, а й відповіддю на зміни

²⁷ Longhurst, C. A. El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española // Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. – Santander : Ayuntamiento de Santander, 2008. – Т. 84. – P. 59.

²⁸ Ibid.– P. 60.

філософської парадигми *fin de siècle*. Втрата віри в позитивістське знання, криза детермінізму, поява ідей Ніцше, Бергсона, Дільтея, Фрейда – усе це вплинуло на літературну чутливість і змінило саме поняття реальності. Реалізм із моделі репрезентації світу перетворюється на простір сумніву, а текст – із дзеркала зовнішньої реальності стає хронікою внутрішньої напруги. Як зазначає Лонггерст, «на момент виходу романів модерністський поворот уже відбувся – він оселився в чутливості, у способі бачити й у мисленні про мистецтво»²⁹.

Отже, наприкінці XIX ст. іспанський роман вступає в перехідну фазу: згасає домінанта зовнішнього реалістичного зображення, натомість зростає увага до внутрішнього світу людини, психологічних глибин та нових художніх форм. Далі розглянемо естетичну трансформацію іспанського роману на зламі століть на прикладах трьох авторів – Леопольдо Аласа (Кларина) і Беніто Переса Гальдоса, що належали до покоління реалістів, та Емілії Пардо Басан, яка пройшла шлях від натуралізму до модерністських пошуків. Їхній пізній творчий доробок виразно втілює перехідні тенденції – психологізацію оповіді, відхід від «документального реалізму» на користь умовно-символічної образності та сміливе оновлення тематичного змісту. Спираючись на тексти самих романів та оцінки дослідників, простежимо, як саме відбувалася ця естетична еволюція.

2.1. Кларин: перехідні стратегії письма

Леопольдо Алас (Кларин) здобув літературну славу як автор монументального реалістичного роману «Регентка» (*La Regenta*, 1884–1885), де з хірургічною прискіпливістю змалював провінційне життя. Однак його другий і останній великий роман «Його єдиний син» (*Su único hijo*, 1890) вирізняється значним відходом від канонів критичного реалізму й позначений переходом до модерністських основ. Такий підхід був винятком на тлі натуралістичної прози 1880-х, тому спершу твір сприймали як «примхливу диковинку» («*rareza caprichosa*»)³⁰. Проте пізніше дослідники дійшли висновку, що цей твір навпаки безпомилково вказує на нову парадигму письма³¹.

У цьому творі Кларин випробовує цілий арсенал художніх прийомів, які згодом стануть прикметними для європейського модерністського роману. Як слушно зазначає Х. А. Гаррідо Арділа, у творі «міцно закорінені три основні

²⁹ Ibid. – P. 59.

³⁰ Див. Garrido Ardila, J.A. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 552.

³¹ Ibid. – P. 552.

риси модерністської прози: романтизована міфологізація героя, використання станів напівсну і внутрішня перспектива»³².

Події розгортаються в атмосфері провінційного містечка, але зовнішній план зведено до мінімуму. Роман майже позбавлений динамічного фабульного розвитку: усі ключові моменти є радше відлунням психологічного стану головного героя. Простір витісняється камерністю внутрішнього життя, де втома, відчуження, самоспостереження й фрустрація витворюють головну тканину розповіді.

Боніфасіо Рейес, головний герой, проходить складну еволюцію самосприйняття. Спочатку він балансує між побутовою інертністю та поривами ідеалізму. Його подружнє життя розпадається: його дружина Емма Валькарсель емоційно й фізично віддаляється, заводить стосунки з баритоном Мінгетті. Одночасно Боніфасіо стає коханцем Серафіни Горгеггі, співачки з оперної трупи. Коли ж дружина нарешті вагітніє, Боніфасіо сприймає це як відновлення сенсу, шанс утвердити себе в житті. А коли у фіналі Серафіна жорстоко заявляє: «Твій син... це не твій син [...] від органіста», відповідь Боніфасіо звучить як тихе утвердження: «Я вірю. [...] Це мій син. [...]». Боніфасіо Рейес твердо вірить, що Антоніо Рейес і Валькарсель – це його єдиний син»³³.

Уся оповідь перейнята сумнівом, недомовленістю, страхом упізнати правду. Роман залишає невизначеним питання біологічного батьківства: немає жодного остаточного доказу; є лише натяки. У цій невизначеності й формується етичний вимір конфлікту: герой не шукає відповідей, а дозріває до рішення прийняти сина.

Оповідач проникає у психічні ритми героя, синхронізується з його думками, переходить межу між зовнішнім і внутрішнім. У багатьох епізодах важко сказати, чи ми читаємо розповідь, чи внутрішній монолог. Така наративна амбівалентність є показником нової парадигми: літературне письмо більше не інформує, а занурює читача в суть конфлікту. У цьому полягає його психічна естетика, де головним стає не подія, а її емоційна структура.

Також у творі відчутна гра з літературними моделями: герой часом бачить себе чи то великим романтичним коханцем, чи то трагічним персонажем роману – як із іронією зазначає оповідач, «часом він вважав себе героєм, гідним бути головним персонажем роману»³⁴. Ця авторська іронія щодо героя пов'язана з переоцінкою спадщини романтизму на рубежі століть.

³² Ibid. – P. 552.

³³ Alas, L. (Clarín). Su único hijo. Madrid : Alianza Editorial, 2001. – P. 127. – URL: [https://www.gutenberg.org/ebooks/17341Clarín.Su único hijo. Madrid: Cátedra.](https://www.gutenberg.org/ebooks/17341Clarín.Su%20único%20hijo.Madrid:Cátedra)

³⁴ Ibid.– P. 23.

Кларин ніби запитує: чи можливий герой-ідеаліст у добу, коли натуралізм підкорив європейську літературу? І відповідає на це підтекстом твору, в якому риси героя романтичної літератури постають гротескно перебільшеними.

Письменник пародіює ознаки старого романтизму, але водночас відчувається ностальгія за втраченим ідеалізмом на тлі занепаду натуралістичної доктрини. Цей тонкий полілог з попередніми стилями – один із проявів модерністського мислення, що шукає опори в традиції, але водночас переосмислює її. Не випадково частина літературних критиків вважає, що європейський модернізм значною мірою постав як повернення до ментальності романтизму, сприйнятого крізь призму новітніх духовних пошуків.

Роман Кларина також є значущим у контексті зламу образу родини. Якщо у творах середини століття сім'я була символом порядку, тяглості, то тут вона зруйнована: шлюб головного героя – джерело непорозуміння, кризи, самознищення. Суспільство не дає жодної опори; суб'єкт замкнений у своїй невизначеності, а текст лише фіксує цей глибокий розпад.

Варто також зазначити, що «Його єдиний син» – це текст глибоко саморефлексивний. У романі багато алюзій на літературний процес, вставних міркувань про роль читача, смаки, мистецтво. Кларин свідомо вводить метатекстуальний рівень, у якому ставить питання про саму функцію письма в сучасному світі.

Усе це робить роман іспанського письменника не просто кроком за межі реалізму, а вкрай точним формальним і смисловим маніфестом естетичної перебудови. Письмо Кларина тут досягає тієї межі, за якою починається нова літературна логіка, яка полягає в аналітиці суб'єктивного досвіду. Саме тому сучасні дослідники наголошують, що роман Кларина можна вважати предтечею модерністського потоку свідомості, який згодом стане ознакою нової прози ХХ століття. Після цього роману іспанська психологічна проза вже не могла бути суто «об'єктивною» та зовнішньоописовою – вона увійшла у нову фазу, зорієнтовану на внутрішню правду особистості.

2.2. Беніто Перес Гальдос: від реалістичного наративу до множинної перспективи

Іншим класиком, що проклав міст від реалізму до модернізму, був Беніто Перес Гальдос – найвидатніший романіст Іспанії ХІХ століття. Його романи (цикли «Епізоди національної історії», романи «тези» 1870-х, столичні хроніки 1880-х на кшталт «Фортуната і Хасінта») позначені граничним реалізмом, увагою до соціальних типів, історичних колізій і побутових деталей. Однак у 1890-ті роки творчість Гальдоса зазнає помітної еволюції. З одного боку, автор

не полишає свого зацікавлення низами суспільства, знедоленими героями та втіленням християнського милосердя. З іншого, – він упроваджує нові, складніші способи організації розповіді та все більше досліджує духовний світ персонажів.

Справжнім маніфестом нового художнього методу Гальдоса став роман «Назарин» (*Nazarín*, 1895). У ньому автор відмовився від всезнаючого оповідача, єдиного погляду на історію, розклавши істину на кілька суб'єктивних складових. Як зазначає Х. А. Гаррідо Арділа, в цьому романі «під мікроскопом досліджуються дві сторони однієї істини»³⁵.

Твір будується як своєрідне дослідження життя священника Назаріо, причому за справу беруться двоє інших персонажів. Гальдос навмисно вводить цих дослідників-дописувачів біографії героя, тож у тексті виникає подвійна перспектива, що підсилює двозначність і відрізняється від позиції єдиного всезнаючого наратора. У результаті постає герой, образ якого сповнений вічної неоднозначності, що дозволяє по-різному тлумачити поставлену на початку проблему: хто він – святий, божевільний, шарлатан? Єдина «істина Назаріо», яку прагнули встановити на початку, так і не підкоряється однозначному авторському поясненню – оповідь зрештою визнає, що реальність допускає багато інтерпретацій. У цьому сенсі, твір Гальдоса є одним із перших іспанських романів, де настільки послідовно проведено модерністський принцип множинної перспективи.

Після виходу цього роману у творчій траєкторії Гальдоса дедалі виразніше окреслюється відхід від реалістичних форм оповіді. Його романи менше зосереджені на зовнішніх конфліктах чи викритті соціальних вад, натомість дедалі більше «говорять про людський потенціал долати обставини силою творчої волі»³⁶.

Одним із яскравих прикладів, що знаменують перехід від традиційного реалізму до поетики модернізму є роман «Милосердя» (*Misericordia*, 1897). Як зазначає Лонггерст, попри те, що цей пізній роман Гальдоса ще зберігає прикметні риси натуралістичної моделі у побудові нарації та персонажів, він поступово трансформує її зсередини, зміщуючи фокус із соціального аналізу на яву, вигадку та психологічне дослідження³⁷.

Центральним у цьому процесі є образ вигадливої покоївки Беніни, яка створює фіктивного благодійника Дона Ромуальдо, щоби зберегти гідність своєї господині. Її вигадка, що поступово набуває рис повноцінної оповіді, –

³⁵ Garrido Ardila, J.A. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 554.

³⁶ Longhurst, C. A. El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española // Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. – Santander : Ayuntamiento de Santander, 2008. – T. 84. – P. 101.

³⁷ Ibid. – P. 82-83.

не просто брехня з користі, а справжній акт художнього вимислу всередині оповіді. Гальдос, за Лонггерстом, перетворює Беніну на метафору самого автора, який не копіює світ, а створює «ідеальний симулякр правди»³⁸, демонструючи, подібно до Сервантеса, «іронічну гру зі своїм матеріалом і героями (і, звичайно, зі своїми читачами)»³⁹.

Особливу увагу дослідник звертає і на інших персонажів (Обдулія, Фраскіто, Алмудена, дона Паку), які, попри різні характери, спільні у своїй здатності вигадувати, уявляти, жити всередині оповіді. Це, на думку Лонггерста, виразно свідчить про зміну самого епістемологічного статусу художнього слова: реальне й вигадане стають взаємопроникними, а література – простором не мімезису, а внутрішньої правди⁴⁰.

Сліпий мавр Алмудена, що розповідає казкові історії, символізує владу уяви над емпіричним знанням, а парадокс Беніни – її нездатність відрізнити власну вигадку від дійсності – підкреслює модерністське занепокоєння розмитими межами між світом і текстом. У результаті постає глибока ідея: вигадка має автономну реальність, а те, що створене у свідомості, – не менш «істинне», ніж зовнішній факт.

На рівні структури твору «Милосердя» також передбачає модерністські інновації: застосування непрямой мови, ослаблення авторського контролю, фрагментарність психічного досвіду, неоднозначність. Автор перетворюється з репрезентатора на організатора психологічного простору. Саме ця здатність адаптувати жанр до нових структур свідомості й вирізняє Гальдоса як ключового представника переходу до модернізму.

Таким чином, перехід у творчості Гальдоса – це поступовий процес фрагментації реалістичного цілого: через ускладнення нарації, суб'єктивізацію перспективи, підрив класичних інститутів. Його пізні романи вже не відповідають уявленням про «великий соціальний роман», натомість вони тяжіють до притчевості, камерності, психологічної розмитості. І саме в цій трансформації розкривається складна, полівалентна природа іспанського переходу до модернізму: як водночас спадкоємності та подолання, як руху крізь форму до сумніву, до нового письма, що зароджується в самій тканині класичної традиції.

2.3 Випробування жіночого досвіду: проза Емілії Пардо Басан

Серед авторів, чия творчість уможлиблює розуміння складної динаміки переходу від реалізму до модернізму, особливе місце посідає Емілія Пардо

³⁸ Ibid. – P. 84.

³⁹ Ibid. – P. 84.

⁴⁰ Ibid. – P. 89.

Басан – видатна письменниця, інтелектуалка, літературна критикиня, яка послідовно руйнувала естетичні, гендерні та філософські межі традиції. Її творча стратегія від початку позначалася прагненням до розширення жанрових, лексичних і ідеологічних горизонтів. Її проза становить простір напруженого перетину між тілесним і моральним, між соціальним приписом і внутрішнім голосом. Головні теми, які вона порушує, – репресоване бажання, суперечність між етичним і чуттєвим, жіноча тілесність у пастці культурної норми, деформація суб'єктивності під тиском гендерного порядку.

На початку 1880-х вона прославилась як палка пропагандистка натуралізму в Іспанії (своїм есеєм «Животрепетне питання» (*La cuestión palpitante*, 1883)), а в романі «Трибуна» (*Tribuna*, 1883) першою перенесла на іспанський ґрунт принципи Емілія Золя. Її вершиною реалістично-натуралістичного періоду вважається галісійська хроніка «Родинні маєтки Ульйоа» (*Los pazos de Ulloa*, 1886), сувора й правдива сага про занепад аристократії. Ці романи виводять на перший план питання спадковості, сексуального інстинкту, зумовленості середовищем, проте вже у них присутній конфлікт між інстинктом і свідомістю, між тілом і моральним зусиллям. Вона створює світ, що розпадається не від зовнішнього тиску, а зсередини – через неможливість бути автентичним у межах традиції, що втратила сенс. Її герої – приречені не через зовнішні обставини, а через власну нездатність подолати ірраціональність, інстинкт, хаос бажання.

Проте вже наприкінці десятиліття Пардо Басан відчуває вичерпаність натуралістичних прийомів і звертається до нової проблематики та поетики. Роман «Інсоляція» (*Insolación*, 1889) є знаковим у цій системі координат. Він вийшов у світ, коли позаду залишилися гострі дискусії навколо її статей про натуралізм та першого натуралістичного роману письменниці. Але критика спершу сприйняла його за зразок натуралістичного жанру – з огляду на відверту тему та ніби фатальну зумовленість поведінки героїні. Однак сам рік публікації цього твору, за спостереженнями літературознавців, завершує одну епоху і відкриває нову, більш духовно-ідеалістичну⁴¹.

Сюжет роману для кінця XIX ст. був напрочуд провокаційним. Головна героїня, донья Асіс (Франциска де Асіс Табоада), – молода вродлива вдова з Галісії, що приїхала до Мадрида. Вона захоплюється красенем-ідальго, доном Дієго Пачеко, і проводить з ним день на святі Святого Ісидора під палючим іспанським сонцем, втамовуючи спрагу вином. Наслідком стає справжній сонячний удар, що вклав її в ліжко на день із гарячкою та мігренню. Але читач швидко здогадується, що недуга доньї Асіс має радше метафоричний сенс: її

⁴¹ Див. Ermitas Penas, Varela. *Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo. Letras peninsulares, Vol. 6, Nº 2-3, 1993-1994, págs. 331-344.

«лихоманка» – це пробудження пристрасті, довго стримуваної суспільними умовностями. Роман відкрито ставить тему права жінки на любов і фізичне бажання на рівних із чоловіком. Як зауважує сучасна дослідниця М. Х. Ортіс Морейро, в цьому творі «усе, геть усе обертається навколо жінки та її права бажати і відчувати себе жаданою так само, як це дозволено чоловікові»⁴².

Пардо Басан не дарма обирає промовисту назву для свого твору: «інсоляція» у її романі – це дотепна алегорія жіночої пристрасті, яка спалахує раптово, палко, всупереч розсудливості. Формально героїня може пояснювати свій стан дією сонця і хмелю, але вона поступово усвідомлює істинну природу пробуджених емоцій: «Запаморочення, алкоголь, сонячний удар... Відмовки, дурниці! Річ у тім, що він мені подобається, і з кожним днем усе більше»⁴³ – вигукує Асіс. У цих словах – ключ до всього задуму: героїня відкидає зовнішнє виправдання («це випадковість, це через сонце») і визнає власне бажання.

Відтак Пардо Басан сміливо проголошує скандальну для патріархальної доби думку про природність і моральну правомірність жіночого потягу. Недарма сучасники зустріли роман дуже суперечливо. Консервативний Переда і навіть колега Кларин дорікали авторці. Подейкували також, що в основі сюжету лежить реальна любовна пригода самої графині з видавцем Хосе Ласаро Гальдіано, про що натякає і присвята, яка передує текстові роману: «Хосе Ласаро Гальдіано на знак дружби»⁴⁴.

Проте, як зазначає Марія Ортіс, хоча письменниця і зобразила в романі певний автобіографічний мотив, у власному житті не вважала за потрібне поступатися суспільному осуду. На відміну від своєї героїні, яка у фіналі роману зрештою мусить виправдати свою пристрасть згодою на шлюб, сама письменниця не збиралася одружуватися з чоловіком, з яким пережила короткий роман⁴⁵.

«Інсоляція» слугувала для Пардо Басан подвійною трибуною: з одного боку цей текст був художнім майданчиком, де вона обстоювала право жінки бажати без осуду, а з іншого – своєрідним щитом, що дозволив кинути виклик суспільній моралі під прикриттям літературної вигадки. Водночас, у ньому Пардо Басан довершено поєднала сміливий зміст із новаторською формою оповіді. Роман побудовано надзвичайно майстерно, про що свідчить хоча б той факт, що читач тривалий час навіть не здогадується, хто саме оповідає цю історію. Як стверджує Ермітас Пенья, письменниця «уміло задіяла різні

⁴² Ortiz Moreiro, M.J. La mujer y su derecho al deseo. – [Електронний ресурс]. Publicado el 30/05/2021 de Maria Jesus Ortiz Moreiro. – URL: <https://berlincontilde.home.blog/2021/05/30/tertulia-insolacion-pardo-bazan/>

⁴³ Pardo Bazán, E. Insolación. Madrid: Cátedra, 2004. С. 97. – URL: <https://www.elejandria.com/libro/insolacion/pardo-bazan-emilia/1648>

⁴⁴ Ibid. – P. 3.

⁴⁵ Ortiz Moreiro, M.J. La mujer y su derecho al deseo [Електронний ресурс]. – Publicado el 30/05/2021 de Maria Jesus Ortiz Moreiro. – URL: <https://berlincontilde.home.blog/2021/05/30/tertulia-insolacion-pardo-bazan/>

нарративні стратегії, випробовуючи компетентність не менш умілого читача»⁴⁶.

Перші розділи подано у формі класичної реалістичної оповіді від третьої особи: безособовий оповідач змальовує зовнішні події – зокрема, бенкет на природі й болісні симптоми «сонячного удару», що мучать героїню наступного ранку. Але вже невдовзі ця нейтральна оповідна маска змінюється: авторка дозволяє самій Асіс розповісти про пережите від першої особи.

Таким чином, у романі чергуються нейтральний всезнаючий оповідач, оповідач-«суддя» і учасник подій (у одному з розділів він втілює голос пересудів світського товариства), а також сама головна героїня виступає оповідачкою в кількох розділах. Така поліфонічна композиція надає твору об'ємності й динамізму: ми то бачимо Асіс очима сторонніх, то слухаємо її власний голос, проникаючи в приховані думки і порухи душі. Цікаво, що розповідь починається *in media res*, без передісторії, – а згодом у вставних монологів самої героїні у восьми розділах ретроспективно викладається її знайомство з Пачеко та передісторія фатальної гулянки.

Асіс ніби веде діалог із власним сумлінням, що постає окремим внутрішнім голосом у тексті. Цей «голос совісті» картає її за легковажність і пристрасність, уособлюючи внутрішній конфлікт між моральним обов'язком і природним потягом. Таким чином, внутрішній монолог героїні набуває драматичної форми – у вигляді діалогу між двома «Я» (усвідомленим та підсвідомим). Така психологічна модальність розповіді яскраво контрастує з лінійним і «непомітним» стилем натуралістичного письма.

Пардо Басан цілком свідомо ламає принцип флоберівської неупередженості, запозиченої Золя. Всезнаючий автор тут аж ніяк не безсторонній: він постійно втручається, коментує, іноді навіть жартує і з'являється у творі від першої особи. Завдяки цьому прийому письменниця подає необхідні ключі для інтерпретації: вона тонко обіграє натуралістичні пояснення поведінки Асіс (спека, хміль, фізіологічна зумовленість), але зрештою спростовує їх, показуючи, що справжня причина – в пробудженні жіночого серця.

Особливої майстерності Емілія Пардо Базан досягає в застосуванні іронії. Увесь роман пронизаний прихованим глузливым підтекстом – від легких комічних сцен, коли героїня в розпалі чарівної ночі вигукує, що нічого не бачить і нічого не розуміє (маючи на увазі буквальний наслідок випитого вина, але на глибшому рівні ці слова характеризують її емоційний стан), до таємного сарказму щодо моралістів, котрі наприкінці беруться повчати Асіс.

⁴⁶ Ermitas Penas, Varela. Insolación de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo. Letras peninsulares, Vol. 6, Nº 2-3, 1993-1994, P. 332.

Авторка дивиться на свою героїню одночасно з ніжністю і доброзичливим кепкуванням – у цьому відчувається вплив Сервантеса. Власне, критики відзначають незаперечний сервантесівський слід у прозі Пардо Басан, зокрема в романі помітні такі риси, притаманні «Дон Кіхоту», як «співіснування реального і вигаданого, межування прозрінь і безуму»⁴⁷.

Тон роману тяжіє до трагікомедії: комічне і трагічне переплетені, як і в Сервантеса. Письменниця з теплотою і співчуттям змальовує своїх персонажів, разом із тим не прикрашає дійсність – показує і злиденність селян, і лицемірство аристократів. Але іронія дозволяє їй уникнути прямолінійності й моралізаторства. Подібно до того як у «Дон Кіхоті» божевілля героя осяяне блисками геніальної мудрості, «інсоляція» доньї Асіс висвітлює глибоку правду про становище жінки в суспільстві.

Кожну ситуацію в романі можна читати на двох рівнях: поверхово вона здається одним, але «те, що буквально здається одним, під дією іронії набуває цілком протилежного сенсу»⁴⁸. Ця блискуча двозначність пронизує фінал твору. Асіс, яка під тиском оточення приймає пропозицію Дієго Пачеко одружитися, здавалося б, підкоряється «нормі». Але авторка лукаво підморгує читачеві: шлюб для героїні – лише спосіб узаконити власне право на кохання.

Роман «Інсоляція» став вершиною пізньої творчості Емілії Пардо Басан і одним із найцікавіших іспанських романів перехідної доби. Письменниця органічно синтезувала кілька традицій – романтичну, піднісши тему всепоглинаючого почуття; реалістичну (правдиве зображення звичаїв і соціальних вад, занурення типових галісійських героїв у столичне мадридське середовище); а також модерністську (нові техніки розповіді, психологічна багатшаровість, естетизація еротичного досвіду).

Після цього твору Пардо Басан звертається до нових тем і форм: вже у 1890 р. з'являються її повісті «Християнка» (*Una Cristiana*) і «Випробування» (*La prueba*), що означають перехід до релігійно-ідеалістичних мотивів. Отже, «Інсоляція» стоїть на межі двох періодів як підсумок попереднього етапу та водночас предтеча майбутніх модерністських пошуків.

У «Випробуванні» (1890) відчутно посилюється філософський рівень письма. Тут ідеться не просто про моральну дилему, а про неможливість встановити стабільну етичну орієнтацію. Героїня Лусіла живе в конфлікті між релігійною догматикою і власним тілом, але Пардо Басан не намагається дати остаточної відповіді в цій ситуації – навпаки, вона підважує кожен з них. Це створює складну структуру сумніву, у якій персонаж втрачає можливість

⁴⁷ Ortiz Moreiro, M.J. La mujer y su derecho al deseo [Електронний ресурс]. – Publicado el 30/05/2021 de Maria Jesus Ortiz Moreiro. – URL: <https://berlincontilde.home.blog/2021/05/30/tertulia-insolacion-pardo-bazan/>

⁴⁸ Ibid.

опертися на стабільні ідеї.

Формально текст тяжіє до розірваної композиції: паралельні сцени, сюжетні лінії, які не синтезуються у фіналі, зумисна риторична надмірність – усе це руйнує уявлення про класичну цілісність. У діалогах виявляється подвійність, а у висновках – нестійкість. Це роман, що радше розпадається, ніж структурується. І в цій руйнації класичної форми бере початок нова, що народжується через її тріщини.

«Солодкий сон» (*Dulce sueño*, 1911) – найбільш тонкий приклад переходу від психологізму до поетики сну й травми. Письмо тут уповільнюється, трансформується в потік уяви, марення, спогадів. Сон стає не лише мотивом твору, а його структурною основою: він визначає логіку подій, їхню плинність, розмитість, несвідомий характер. Авторка свідомо підважує реалістичну достовірність, впроваджуючи у наратив суміш видимого і уявного. У тексті важко відрізнити бажане від реального, притлумлене від сказаного.

Символіка образів – окрема поетика. Деталі (квіти, тіні, голоси) працюють не як прикраси, а як маркери нестабільності, як імпульси пам'яті. Простір роману постає вже не місцем дії, а радше перетіканням станів. Це форма письма, яка передуює потоку свідомості модернізму, але вже володіє всіма його інтенціями.

Таким чином, у творчості Пардо Басан здійснюється перехід до модерністського письма не лише в тематиці, а й через форму. Її романи демонструють фрагментацію композиції, суб'єктивізацію перспективи, інтертекстуальність, символічну перенасиченість і структурну нестабільність. Це письмо, що ставить питання до себе, до світу, до жанру, у якому існує. Саме тому її доробок варто тлумачити не як передмову до модернізму, а як його паралельне джерело, рівнозначне за значущістю й радикальністю.

Отже, перехідний період кінця XIX – початку XX ст. був добою глибокої естетичної трансформації іспанського роману. Провідні письменники, які виходили з традицій реалізму, поступово відмовлялися від його догм і відкривали нові художні горизонти.

На формальному рівні відбувся злам класичної оповідної структури: замість єдиного всезнаючого автора з'являється множинність голосів, суб'єктивний ракурс, ненадійний оповідач. Твори цього часу дедалі частіше подають події очима персонажів, зсередини їхнього світосприйняття, а відтак припускають різні інтерпретації «правди». Письменники свідомо порушують лінійну канву, вводять ретроспективні фрагменти, вставні новели, листи, діалоги тощо. На зміну фотографічній фіксації «зрізу життя» прийшло прагнення до глибшого, символічного осмислення дійсності. Література

зосередилася на внутрішніх станах – снах, мареннях, спогадах, потоках свідомості. У ній посилюються релігійно-містичні мотиви, інтерес до ірраціонального, до крайніх проявів душевного життя. Тематично роман розширив свої горизонти: почав ставити під сумнів усталені суспільні норми, приділяти увагу індивідуальним кризам, екзистенційним питанням.

Загалом іспанський роман на рубежі століть увійшов до загальноєвропейського модерністського русла. Як і в інших країнах, модернізм в Іспанії багато в чому ознаменував «повернення суб'єктивності» – реабілітацію романтичного Я і водночас пошук нових шляхів художнього пізнання людини.

Саме тому ці твори, що колись видавалися «аномаліями», сьогодні розглядаються як органічна ланка літературної еволюції. Іспанський роман оновив свою естетику, не пориваючи з національною традицією (спадщина романтизму, сервантесівський гумор і пародія, критичний реалізм), але творчо переосмисливши її у відповідь на виклики нової доби. Ця естетична трансформація дозволила іспанській прозі вписатися в контекст європейського модернізму, давши світу на початку ХХ століття цілу низку блискучих модерністських полотен.

Тож перехідний період кінця ХІХ ст. можна охарактеризувати як час синтезу і зламу, коли співіснують різні стилі й уподобання. Кларин, Гальдос, Пардо Басан кожен по-своєму, підготували ґрунт для якісно нової прози. Їхні пізні романи проклали шлях до творчих звершень авторів, які вже прямо творили в межах модернізму.

Питання і завдання для самоконтролю

1. У чому полягає методологічна перевага трактування модернізму як «органічного зсуву», а не як радикального розриву з реалізмом? Проаналізуйте цю тезу в контексті іспанської літературної традиції кінця ХІХ століття.
2. Аргументуйте тезу про 1902 рік як символічну межу, а не реальний момент естетичного зламу. Які естетичні, історичні чи критичні чинники вплинули на укорінення цього датування?
3. Поясніть концепт «асиметрії традиції» у контексті розвитку іспанського роману. Яким чином ця асиметрія впливає на темп і спосіб засвоєння європейських модерністських тенденцій?
4. Чим відрізняється концепт літературного героя в модерністському романі від героя реалістичного наративу? Поясніть це з позиції внутрішньої

- драматизації, фрагментарності і рефлексії.
5. Охарактеризуйте наративні інновації іспанської прози перехідного періоду. Які особливості наратора, композиції й часу оповіді свідчать про модерністський поворот?
 6. Чим відрізняється функція мови у модерністському романі від її функції в реалістичній традиції? Поясніть, чому мова стає не просто засобом репрезентації, а автономною художньою категорією.
 7. Які елементи декадансу й естетизму простежуються в прозі 1880–1902 рр.? Як вони співіснують або конфліктують із соціальною проблематикою та моральним дискурсом?
 8. Проаналізуйте зміну функції сюжету в іспанській прозі *fin de siècle*. Як лінійність, цілісність і причинність піддаються переосмисленню у новій естетичній парадигмі?
 9. Які риси вказують на розпад класичної реалістичної наративної структури в романах Кларина?
 10. Як у прозі Гальдоса проявляється феномен ненадійного наратора?
 11. Яким чином роман «Інсоляція» Пардо Басан порушує питання жіночого бажання та сексуальної автономії в контексті суспільних норм ХІХ століття?

🔍 Практичні завдання для роботи з текстами

І. Кларин «Його єдиний син»: «Думки, що різуть мов лезо» – аналіз внутрішнього монологу

1. Прочитайте розділ ХІ роману «Його єдиний син» Кларина та виконайте такі кроки:
2. Виділіть щонайменше два фрагменти внутрішнього монологу Боніфасіо.
3. Проаналізуйте структуру внутрішнього мовлення героя:
4. Як розгортається його мислення?
5. Чи є логічна послідовність, чи навпаки – емоційні імпульси?
6. Які риторичні фігури він використовує (повтори, питання, гіперболи)?
7. Зіставте тон і ритм внутрішнього монологу з реальними подіями розділу. Яке враження створюється – трагічне, іронічне, розгублене?
8. Поясніть, як через внутрішній монолог автор розкриває:
 - моральну кризу героя;
 - його ставлення до родини, дружини, батьківства;
 - вплив зовнішніх подій на внутрішню динаміку.
9. Напишіть короткий монолог від імені Боніфасіо (до 200 слів) – якби цей герой жив у ХХІ столітті. Збережіть стиль розірваного, емоційного

мислення, типового для Кларина, але адаптуйте тематику до сучасного контексту.

II. Беніто Перес Гальдос «Милосердя»

1. Проаналізуйте образ сліпого мавра Алмудени як символічну постать у романі. Яким є його зв'язок із темою розмиття меж між реальністю та вигадкою? Чи можна вважати його alter ego автора, носієм архетипної мудрості, чи це фігура містифікатора?
2. Прочитайте уривок із роману, перекладіть його українською і дайте відповіді на питання:

«Una mañana de Marzo, ventosa y glacial, en que se helaban las palabras en la boca, y azotaba el rostro de los transeúntes un polvo que por lo frío parecía nieve molida, se replegó el ejército al interior del pasadizo, quedando sólo en la puerta de hierro de la calle de San Sebastián un ciego entrado en años, de nombre Pulido, que debía de tener cuerpo de bronce, y por sangre alcohol o mercurio, según resistía las temperaturas extremas, siempre fuerte, sano, y con unos colores que daban envidia a las flores del cercano puesto»⁴⁹.

1. Як автор використовує метафори та порівняння для зображення стійкості Пулідо перед негодою? Яке враження створюється про Пулідо через ці описи?
2. Як описана сцена ілюструє тему милосердя, центральну для роману?
3. Яким чином взаємодія між Пулідо та іншими персонажами (наприклад, Доном Карлосом) підкреслює цю тему?
4. Що цей уривок розповідає про соціальні умови та ставлення до бідності в тогочасному Мадриді?
5. Як автор передає атмосферу міста та життя його мешканців?

III. Емілія Пардо Басан «Інсоляція»

Прочитайте уривок з розділу III роману, перекладіть його українською і дайте відповіді на питання:

«¡Solemne ligereza! Aún no había articulado el sí, y ya discutíamos los medios de locomoción. Pacheco propuso, como más popular y típico, el tranvía; pero yo, á fin de que la cosa no tuviese el menor aspecto de informalidad, preferí mi coche. La cochera no estaba lejos: calle del Caballero de Gracia. Pacheco avisaría, mandaría que engancharan é iría á recogerme á mi casa, por donde yo necesitaba pasar antes de la excursión. Tenía que tomar el abanico, dejar el devocionario,

⁴⁹ Pérez Galdós, B. Misericordia / Benito Pérez Galdós. – Madrid : Alianza Editorial, 2000. – P. 3. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/21831>

cambiar mantilla por sombrero... En casa le esperaría.»⁵⁰

1. Які елементи в цьому уривку свідчать про внутрішню боротьбу Асіс між суспільними нормами та особистим бажанням? Як змінюється її ставлення до ситуації впродовж уривку?
2. Які стилістичні прийоми використовує авторка для передачі емоційного стану героїні? Як вибір слів та синтаксис відображають коливання та нерішучість Асіс?
3. Яке значення мають предмети, які Франсіска планує взяти або залишити (віяло, молитовник, капелюх)? Як ці предмети відображають її спробу балансувати між традицією та новими прагненнями?
4. Як цей уривок відображає суспільні очікування щодо поведінки жінок у кінці XIX століття?
5. Які ризики та наслідки могла б мати така "легковажність" для жінки того часу?

- I. Прочитайте нижче уривок з розділу XVI роману, перекладіть його українською і виконайте наступні завдання:

«—¡Buena la hacíamos! Mañana estaban enterados vecinos, servicio, portero, sereno, el diablo y su madre. ¡Ay Dios mío!... ¡Me sigue, me sigue el mareo aquel de la verbena... y lo que es ahora no hay álcali que me lo quite!... ¡Qué mareo ni qué!... Mareo, alcohol, insolación... ¡Pretextos, tonterías!... Lo que pasa es que me gusta, que me va gustando cada día un poco más, que me trastorna con su palabrería..., y punto redondo. Dice que yo le he dado bebedizos y hierbas... Él sí que me va dando á comer sesos de borrico... y nada, que no me desenredo. Cuando se va, reflexiono y caigo en la cuenta; pero en viéndole... acabóse, me perdí».⁵¹

1. Проаналізуйте цей фрагмент як приклад внутрішнього монологу, в якому розкривається психологічний стан Франсіски. У своїй відповіді зверніть увагу на таке:
2. Які емоції та сумніви героїні проступають у цьому уривку? Знайдіть і проінтерпретуйте конкретні фрази, які вказують на її внутрішній конфлікт.
3. Як авторка стилістично оформлює стан розгубленості й емоційного коливання героїні? Проаналізуйте роль вигуків, риторичних запитань, пунктуації, зміни темпу.
4. Поясніть значення метафоричних виразів, таких як "me va gustando cada día un poco más" чи "me va dando á comer sesos de borrico". Яку роль відіграють ці образи в самосприйнятті героїні?

⁵⁰ Pardo Bazán, E. Insolación. Madrid: Cátedra, 2004. С. 21. – URL: <https://www.elelandria.com/libro/insolacion/pardo-bazan-emilia/1648>

⁵¹ Ibid. – P. 97.

5. Як цей уривок допомагає краще зрозуміти жіночу суб'єктивність у романі та соціальний контекст, у якому діє Франсіска?

Творчі завдання

1. Напишіть есе-рефлексію на тему: «Що означає писати на межі: реалістичне письмо, що вже не вірить у репрезентацію». Зверніться до прикладів із творів Кларина, Гальдоса чи Пардо Басан, аби продемонструвати, як література кінця XIX ст. ставить під сумнів власну функцію.
2. Оберіть один із розглянутих романів і створіть «мапу часу», яка показує, як змінюється темпоральність у тексті: де виникають спалахи спогаду, де розриви, де сповільнення або повторення. Визначте, як ці порушення лінійності впливають на зміст і сприйняття.
3. Змодельуйте внутрішній монолог героя перехідної доби (з рисами з творів Кларина, Гальдоса, Пардо Басан), який переживає кризу ідентичності. Текст має бути фрагментованим, із внутрішніми паузами, спалахами пам'яті, зміною точки зору. Уникайте логічної цілісності, натомість відтворіть коливання свідомості.
4. Уявіть, що ви журналістка/журналіст сучасного феміністичного видання. Створіть текст інтерв'ю з доньєю Асіс Табоада (героїнею роману Пардо Басан), в якому вона розповідає про свій досвід, відчуття провини, задоволення, страх і прагнення свободи.
5. Напишіть лист до Емілії Пардо Басан від імені сучасної молодої жінки, яка прочитала «Інсоляцію». У листі подякуйте за сміливість у зображенні жіночого досвіду. Висловіть свої враження, порівняйте епохи, поставте питання про її наміри як письменниці.

Рекомендована література до теми

1. Alas, L. (Clarín). Su único hijo / Leopoldo Alas (Clarín). – Madrid: Alianza Editorial. – 2001. – 448 с. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/17341>
2. Ermitas Penas, V. Insolación de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo // Letras Peninsulares. – 1993–1994. – Vol. 6, № 2–3. – С. 331–344.
3. Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX. VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. – Barcelona : Universitat de Barcelona, 2020. – 296 p. URL: https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/174792/1/12799_esteticasEstilosLiteraturaEspanolaSigloXIX.pdf
4. Garrido Ardila, J. A. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 547–571. – URL:

<https://www.researchgate.net/publication/270072036> Itinerario de la novela modernista española

5. Lissorgues, Yvan. Hacia una estética de la novela realista (1860–1897) // La novela en España en los siglos XIX y XX: Historia, sociedad, búsqueda identitaria. – Madrid: Casa de Velázquez, 2015. – C. 85–112. – URL: <https://books.openedition.org/cvz/2663?lang=en>
6. Longhurst, C. A. El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española // Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. – 2008. – T. 84. – C. 59–106.
7. Menezes Souza, A. Literatura Española del Modernismo // Universidade Federal de Sergipe, 2018. – 15 p. URL: https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/16225402022018Literatura_Espanhola_III_Aula_7.pdf
8. Ortiz Moreiro, M.J. La mujer y su derecho al deseo [Електронний ресурс]. – Publicado el 30/05/2021 de Maria Jesus Ortiz Moreiro. – URL: <https://berlincontilde.home.blog/2021/05/30/tertulia-insolacion-pardo-bazan/>
9. Pardo Bazán, E. Dulce sueño y otros relatos. – Madrid: Castalia, 2006. – 240 p. – URL: <https://www.textos.info/emilia-pardo-bazan/dulce-sueno>
10. Pardo Bazán, E. Insolación. Madrid: Cátedra, 2004. – 288 p. – URL: <https://www.elelandria.com/libro/insolacion/pardo-bazan-emilia/1648>
11. Pardo Bazán, E. La prueba / Emilia Pardo Bazán. – Madrid : Biblioteca Castro, 2005. – 302 c. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/65632>
12. Pérez Galdós, B. Misericordia. – Madrid: Alianza Editorial, 2000. – 224 c. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/21831>
13. Soufas, C. Christopher, Jr. Modernism and Spain: Spanish Criticism at the Crossroads // Anales de la Literatura Española Contemporánea. – 2010. – T. 35, № 1. – P. 7–16.

Тема 3.

ПІО БАРОХА: РОМАН ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ

Піо Бароха (1872–1956) – одна з найяскравіших і водночас найсуперечливіших постатей іспанської літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Він народився в Сан-Себастьяні, навчався медицині, однак швидко залишив цю професію, аби цілковито присвятити себе літературі. Його життєвий шлях і творчість розгортаються на тлі глибокої кризи традиційної культури та іспанської національної ідентичності, що визначило песимістичний і скептичний тон його прози. Попри те, що Бароха традиційно зараховують до «покоління 1898 року», його естетичне бачення перегукується з провідними тенденціями європейського модернізму.

Його ранні твори тяжіють до відкритого сюжету й філософських роздумів, де герой стає носієм ідей, рефлексій, сумнівів, а не лише діючою особою. Бароха стоїть на межі між реалізмом ХІХ століття й модернізмом ХХ, займаючи в іспанській літературі унікальне місце. Його оповіді ще містять елементи соціального реалізму (яскраві картини життя знедолених, буденного побуту), однак форма, мова, психологізм і структура належать до модерністської естетики. Як влучно зауважив дослідник Мігель Анхель Касадо, Бароха «репрезентує еволюцію реалізму в бік експресіоністської та суб'єктивістської моделі роману»⁵².

Літературна діяльність цього баскського письменника є доволі розмаїтою. Він писав *есеї* («Сцена Арлекіна» (*El tablado de Arlequín*, 1904), «Нова сцена Арлекіна» (*Nuevo tablado de Arlequín*, 1917), *мемуари* («Молодість, самолюбубання» (*Juventud, egolatría*, 1917), «З останнього повороту дороги» (*Desde la última vuelta del camino*, 1944–1949), *поетичні* (зб. «Пісні передмістя» (*Canciones del suburbio*, 1944) та *драматургічні* («Прощання з богемою» (*Adios a la bohemia*, 1911) твори. Тим не менш, в історію іспанської літератури Бароха увійшов насамперед як **майстер романного жанру**, в який він вклав найбільше своєї творчої енергії, починаючи з 1900 року, коли вийшов друком його перший роман «Дім Айсгоррі» (*La casa de Aizgorri*), і до кінця життя.

Поетикальні погляди Барохи розсіяні по його есеях, хоча найбільш вичерпний виклад його літературної теорії можна знайти в «Доктринальному пролозі до роману» («*Prólogo doctrinal sobre la novela*») «Корабель дурнів» (*La nave de los locos*, 1925), де Бароха відповідає на аргументи Ортеги, викладені в «Думках про роман». Бароха визначає себе як ліберального та

⁵² Casado, Miguel Ángel. *La novela española moderna*. – Madrid: Taurus, 1999. – P. 73.

антидогматичного письменника, який випробував різні романні форми. Письменник вірив у відкриту, вільну форму прози, де «можливе все»⁵³. У згаданому вище пролозі Бароха підкреслював, що сучасний роман має бути багатоформатним і охоплювати філософію, психологію, утопію, пригоду й епопею одночасно.

Творчість Барохи традиційно поділяють на два етапи, розмежовані Першою світовою війною. У ранній період його романи перейняті філософськими пошуками, рефлексією над сенсом життя, питаннями ідентичності й національної деградації. Пізніше його твори набувають більш скептичного забарвлення, проте загальні теми – песимізм, антиклерикалізм, критика буржуазного суспільства, інтерес до внутрішніх суперечностей людини – залишаються незмінними⁵⁴. Бароха виступав також як прихильник «малих історій», подібно до концепції інтраісторії Мігеля де Унамуно. Він стверджував, що правда мистецтва автентичніша за офіційну історію: прості події повсякденного життя краще передають дух епохи, ніж великі історичні наративи⁵⁵.

Письменник виявляв надзвичайну гнучкість у виборі художніх технік. Він не прагнув виробити чітку стилістичну еволюцію – єдність його творчості забезпечувала радше повторюваність ключових мотивів: песимізму, скепсису, боротьби між волею і апатією, образів неспокійних і невлаштованих персонажів. Його герої нерідко внутрішньо роздвоєні, не знають, чого прагнуть; розмірковуючи про власну порожнечу, вони піддають сумнівам і себе, і навколишній світ, часом діючи інстинктивно, без очевидних причин. Така децентрація особистості та розладнаність світосприйняття визначають суб'єктивність модерністського героя Барохи. Фактично ці персонажі є природженими індивідуалістами, що не здатні ужитися у світі систем і колективних ілюзій.

Особливе місце у творчості Барохи посідає увага до простору: його герої блукають пустельними ландшафтами Кастилії, бідними кварталами Мадрида, портовими містами, і цей простір не лише оточує персонажів, а й формує їхню психологію. Крізь візії спустошення, зневіри й морального розпаду Бароха висловлює свою тугу за оновленням життєвої енергії, за витворенням «нової людини», позбавленої виснажених з часом канонів минулого. Простір у його романах набуває умовності та символізму: село, місто, дорога постають не географічними поняттями, а проєкціями психічних і філософських станів. Ця

⁵³ Santiañez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 490.

⁵⁴ Ibid. – P.489–490.

⁵⁵ Ibid. – P.491.

зовнішня недбалість є водночас і художнім засобом: вона відображає нестабільність, тривожність, безладність світу, який Бароха змальовує.

Естетика Барохи характеризується свідомим нехтуванням формальними канонами: його стиль відзначається простотою, фрагментарністю, частими зміщеннями фокусу, короткими абзацами та вільною побудовою сюжету. Він пориває з класичною лінійністю оповіді: події подаються у формі спогадів, епізодів, фрагментів, а ритм нарації підпорядкований радше внутрішньому стану героя, ніж зовнішній фабулі.

Письменник свідомо уникав вишуканої мови, метафор, класичної композиції, натомість культивував оголений, уривчастий, експресивний стиль. У цьому він був близький до експресіоністів, а його «грубий реалізм», як називали його критики, був для нього естетикою правди, а не краси. «Пишу так, як говорю. Краса мене не цікавить; мене цікавить правда, хай навіть неприємна», – зазначав Бароха⁵⁶. Водночас проза Барохи глибоко інтелектуальна: письменник упроваджує до оповіді значні есеїстичні фрагменти, які не руйнують цілісності твору, адже він і не прагне імітувати «реальність», а радше передає плин думок героя. Це робить Бароху одним із найінтелектуальніших письменників своєї доби.

«Дім Айсгоррі»: викриття детермінізму й романтична інтонація. Роман «Дім Айсгоррі» (*La casa de Aizgorri*, 1900) став одним із перших значних творів Барохи, де вже окреслилися головні риси його світогляду і стилю. Тема спадковості й виродження, популярна в літературі натуралізму, отримує в Барохи критичне переосмислення.

Сюжет побудований довкола родини Айсгоррі, що впродовж трьох поколінь володіє сімейною лікєро-горілчаною фабрикою. Батько родини вважає, що страждає на спадкову психічну хворобу, що підтверджує і сімейний лікар. Його донька Агеда також вірить у власну спадкову приреченість. Бароха свідчить, що натуралізм як світогляд діє не як наука, а як ідеологія, яка породжує страх, програмує і блокує розвиток суб'єкта. Віра в «долю» перетворюється на механізм паралічу волі. Проте роман демонструє, що ця «хвороба» радше вигадка, породжена страхами й уявленнями самих персонажів: лікар помилився в діагнозі, а наука зазнала цілковитої невдачі⁵⁷. У підсумку Бароха підважує віру в позитивістську науку, наголошуючи радше на ірраціональності людського існування.

Водночас роман має також виразні романтичні риси: атмосфера декадентського занепаду, мотив приреченості родового гнізда викликають

⁵⁶ Цит. за: Lázaro Carreter, Fernando. *Baroja y su mundo*. – Barcelona: Edhasa, 1987. – с. 51.

⁵⁷ Garrido Ardila, Juan Antonio. *Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura*. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 556.

асоціації з творами Едгара Аллана По, зокрема, його оповіданням «Падіння дому Ашерів», що засвідчує його назва і тематика.

Таким чином, цей твір є раннім прикладом модерністської прози Барохи, в якій уже проявляється його скепсис щодо великих наративів науки й розуму та увага до прихованих внутрішніх механізмів психіки.

«Пригоди, винаходи та містифікації Сильвестра Парадокса»: іронія, скепсис і критика науки. Наступний роман «Пригоди, винаходи та містифікації Сильвестра Парадокса» (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, 1901) розвиває теми, закладені у попередньому творі, однак виносить на передній план іронію та пародійність. Бароха створює сатиричний портрет сучасної науки та суспільства, використовуючи образ героя, що є втіленням парадоксу.

На відміну від класичних героїв позитивістської епохи, які спираються на розум і прогрес, Парадокс – комічний і суперечливий персонаж, що зберігає іронічну дистанцію щодо всього навколо. Бароха описує його як «парадоксального індивіда», на візитівці якого написано «Сильвестрис Парадоксус Ордена Приматів»⁵⁸. Його інженерні винаходи й «наукові» проекти мають гротескний характер, висміюють безмежну віру в раціональність і поступ.

Структура роману тяжіє до фрагментарності й епізодичності. Цей наративний підхід підкреслює безладність і хаотичність життя героя, водночас дозволяє автору створити розмаїту панораму мадридського життя початку століття. Бароха гостро висміює вади буржуазного суспільства, корупцію, духовну порожнечу міського існування. У загальному контексті творчості письменника «Сильвестр Парадокс» стоїть поруч із «Домом Айсгоррі» як ще один приклад модерністського експерименту, де у формах сатири та іронії автор розкриває кризу цінностей і занепад ідеалів *fin de siècle*.

«Шлях досконалості»: шлях страждання і надії. Роман «Шлях досконалості» (*Camino de perfección*, 1902) – яскравий приклад модерністської прози початку ХХ століття, де літературна форма перетворюється на простір філософських роздумів і художніх експериментів. Відхід від реалістичної традиції, заглиблення у внутрішній світ героя й перетворення пейзажу на відображення його душевного стану створюють у романі особливий тип нарації, в якій домінують песимізм, меланхолія й бажання втекти від зіпсованого суспільства.

У центрі історії – Фернандо Оссоріо, студент-медик із Мадрида, типовий герой доби *fin de siècle* з його нервовою вразливістю та глибоким відчуттям

⁵⁸ Ibid. – P. 557.

екзистенційної кризи. За словами Олександра Пронкевича, герой Барохи – «продукт занепадницького середовища Мадрида і власної родини, де всі предки були або божевільними, або алкоголіками»⁵⁹. Фернандо переживає глибоку втому від життя, відчуття розпаду моральних орієнтирів і неминучості краху старих цінностей. Особливо помітною у цьому сенсі є роль міста як символу морального занепаду. Уже на початку роману Фернандо малює алегоричну картину «Години мовчання»: похмурі юнаки в чорному сидять у кімнаті з вікном на індустріальне місто. Велике місто постає як «монстр, що має поглинути покинутих братів»⁶⁰ – уособлення зла, зради й знеособлення в механізмах модерності.

На рівні ідей у романі відлунює песимістична філософія Шопенгауера. У свідомості героя постійно виникають питання про сенс життя і природу людського існування. Світ навколо сприймається ним як ілюзія, віддзеркалення його власної душевної кризи: «Крім того, зовнішній світ не існує; він має ту реальність, яку я хочу йому надати. І все ж яке огидне це життя!»⁶¹. Поряд із шопенгауєрівським баченням життя як страждання та ілюзорності щастя, у романі відчутний вплив Спінози (герой прагне розчинитися в єдності природи й бога, хоч ця гармонія лишається недосяжною), а також Ніцше (нищівна критика моралі, презирство до «натовпу», туга за свободою). Усі ці ідеї формують образ героя як природженого індивідуаліста, що не може знайти себе у світі догм і колективних ілюзій.

Особливо значущим у романі є метафоричний мандрівний маршрут Фернандо, який умовно відповідає трьом містичним шляхам: очищення, просвітлення й злиття. Ця символічна структура, за спостереженням Анастасіо Серрано, пародійно перегукується з містичною схемою Терези Авільської, але замість християнського Бога кінцевою точкою шляху стає природа як джерело сили. Як зазначає дослідник: «Йдеться не про шлях досконалості в терезіанському дусі, не про ортодоксальний містицизм, а про пантеїстичний містицизм, у якому метою цього шляху є Бог, що виявляється через природу»⁶².

Під час своєї мандрівки Оссоріо переходить через різні типи простору: від мегаполісу Мадрида до старовинних містечок на кшталт Сеговії та Толедо,

⁵⁹ Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму : монографія. – К. : Педагогічна преса, 2007. – С. 134.

⁶⁰ Baroja, P. Camino de perfección (Pasión mística): novela. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920. – P. 12. – URL: <https://archive.org/details/caminodeperfecci00barouoft>

⁶¹ Ibid. – P. 110.

⁶² Serrano, A. Estructura y significado de *Camino de Perfección* de Pío Baroja [Електронний ресурс]. Erudición y Crítica. Miércoles, 20 de junio de 2012. – URL: <https://erudicion.blogspot.com/2012/06/estructura-y-significado-de-camino-de.html>

а також через індустріальні пустки нових міст. Природний і урбаністичний ландшафт впливають на героя, посилюючи його меланхолію й кризу. Рух героя від Кастилії до Леванту супроводжується еволюцією зорових образів – від похмурих і кривавих до ясних і гармонійних. Описи пейзажу мають символістський характер: короткі, але емоційно насичені образи передають песимізм і меланхолію героя. Як зазначає О. Пронкевич, «пейзаж у цьому романі виконує функцію очищення організму й духу людини від скверни»⁶³, стаючи для героя своєрідною дорогою випробувань.

Простір Кастилії має особливо символічну вагу: це не лише місце фізичних мандрів героя, а *пейзаж внутрішнього спустошення*, в якому природа дзеркально відображає духовний занепад. Починаючи мандрівку від Мадрида через Колменар і далі на південь, Фернандо занурюється в простір, де панують сухість, німота, кам'янисті краєвиди. Саме в цьому географічному ареалі розігрується фаза «очищення», що відповідає найвищому рівню екзистенційної кризи. Від Ільєскаса до Толедо, по дорозі в Мариспарсу, герой перетинає ландшафти, які виявляються негостинними: «земля його пече», а весь пейзаж нагадує «катівню, розжарену сонцем Пекла»⁶⁴. Бароха змальовує Кастилію через похмурі метафори: «будинки Сеговії [...] з плямами згустків крові»⁶⁵; «пінаклі собору скидалися на цвинтарні кипариси кладовища»⁶⁶. Цей візуальний ландшафт проектується автором і читачем на стан Фернандо. На психологічному рівні він відображає безнадію, втрату орієнтирів, бажання віднайти сенс. Водночас автор експериментує з імпресіоністичними описами: «малює небеса в декількох штрихах, створюючи меланхолійні відтінки, як імпресіоніст, що двома мазками окреслює примарний образ у далині»⁶⁷. Ці уявні картини надають пейзажу функції душевного рельєфу: це світ, який герой відчуває, а не просто бачить.

Зміна простору – перехід до Леванту – знаменує фазу «єднання». Прибережна зона Кастельйону стає образом пробудження: тут герой одужує, закохується, починає нове життя. Цей пейзаж протиставлений кастильській сухості не в зовнішньому сенсі, а на рівні життєвого імпульсу. Пейзаж трансформується, стає світлим, чуттєвим, насиченим кольором, у злагоді з емоційним станом героя. Бароха вкладає у природу онтологічну глибину: це форма життя, ритм, у якому герой розчиняється. Фінальний стан героя – злиття

⁶³ Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. К.: Педагогічна преса, 2007. – С. 135.

⁶⁴ Там само. – С. 135.

⁶⁵ Baroja, P. Camino de perfección (Pasión mística): novela. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920. – P. 93 – URL: <https://archive.org/details/caminodeperfecci00barouoft>

⁶⁶ Ibid. – P. 93.

⁶⁷ Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. — 2013. — Vol. LXXV, № 150. – P. 558.

з цією природою, де інстинкт і розум більше не борються, а співають в унісон. У цьому новому просторі він живе в згоді з реальністю, яка вже не вимагає втечі чи перетлумачення.

Утім, спалах життєвої енергії, який дарують Фернандо землі Леванту, не приводить до справжнього переродження. У фіналі герой не досягає вдосконалення – натомість він приходиться до похмурого примирення із життям таким, як воно є, – позбавленим сенсу, справедливості, ладу і надії. Такий модерністський «катарсис» через прийняття безладдя буття не означає порятунку: навіть пройшовши важкий шлях, герой залишається в полоні старих моральних уявлень. Його бажання виховати сина відповідно до нової етики лишається тільки мрією, яку реальність ставить під сумнів – це символічно засвідчує епізод, де в пояс дитини бабуся зашиває клаптик паперу з євангельським текстом.

Таким чином, «Шлях досконалості» – роман не лише про фізичну подорож, а й серйозне модерністське дослідження людини на зламі епох: людини, яка прагне оновлення через страждання, але приречена жити в постійному конфлікті між поривом до життя і тягарем традиційної моралі. Бароха у своєму творі надзвичайно точно формулює одну з ключових тем свого мистецтва – неможливість справжнього порятунку в світі, що розпадається.

«Парадокс, король»: утопія і сатира колоніальної експансії. «Парадокс, король» (*Paradox, rey*, 1906) продовжує розробку образу Сильвестра Парадокса, однак переносить героя в інший контекст – колоніальну Африку. Написаний під враженням від перебування Барохи в Парижі 1899 року, коли він спостерігав хвилю колоніальної ейфорії в Європі, цей твір Барохи становить яскравий приклад різкої сатири на європейський колоніалізм. У ньому письменник знову звертається до антиреалістичної атмосфери «Дому Айсгоррі», звільняючи свою нарацію від «емпіричної логіки реалістичного роману»⁶⁸. Стиль зберігає притаманну автору імпресіоністичну фрагментарність, схильність до діалогу та пародійності. Твір поглиблює ключові мотиви письменника – сумнів у можливості побудови ідеального суспільства, критику імперських амбіцій і водночас віру в необхідність пошуків та експериментів, хай навіть приречених на крах.

«Дерево пізнання»: роман розчарування і песимізму. Роман Барохи «Дерево пізнання» (*El árbol de la ciencia*, 1911), що становить третю частину трилогії «Раса» (*La raza*), справедливо вважають вершиною філософської прози Барохи та одним із найглибших творів іспанської літератури початку

⁶⁸ Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 557.

XX століття. Сам Бароха визнавав його своїм улюбленим твором, оскільки саме тут найвиразніше втілюється його песимістичний світогляд і рефлексії над кризою сучасності. Це не лише історія життя молодого людини, а радше гносеологічний маршрут свідомості героя: подорож від наївного бажання жити до болісного прозіння, що знання не приносить спокою, а унеможлиблює щастя.

Твір розгортається навколо постаті Андреса Уртадо, студента медицини в Мадриді, який поступово розчаровується у науці, суспільстві, релігії та власному житті. Подібно до Оссоріо зі «Шляху досконалості», герой зазнає внутрішньої кризи, однак у випадку Уртадо цей процес набуває ще трагічнішого й безнадійного характеру. Його пошук істини нашоується на глухі стіни соціальної несправедливості, людської дурості й байдужості.

Починаючи з університетських років у Мадриді, герой спостерігає занепад і нікчемність науки в Іспанії, зустрічається з людською убогістю в лікарнях, терпить родинну деспотію й відчуження. Усі ці досвіди не лише не гартують його, а навпаки – підшоувають до усвідомлення безпросвітної кризи як у самому собі, так і в соціумі. Звідси народжується світоглядна настанова героя: життя є аномалією природи, позбавленою сенсу.

Сюжетну вісь роману утворює послідовність життєвих етапів Андреса – від навчання до роботи лікарем у провінції, повернення до столиці, одруження з Лулу і трагедії смерті дитини й дружини, яка підшоуває героя до самогубства. Та сюжетна канва служить радше приводом для розгортання філософських рефлексій про людське існування, межі раціональності й кризу духовності. Ця структура, розділена на сім частин, має чіткий симетричний характер, що відповідає ритму інтелектуального та емоційного зростання героя.

Екзистенційний маршрут героя тісно пов'язаний із соціальною критикою. Бароха показує Іспанію як хворе тіло: університет – осередок формального знання без духу, провінція – простір ментального застою, а місто – машина знеособлення. З цієї тканини виринає гнівна, але безсила критика: герой бачить несправедливість, однак не вірить у можливість її подолання. Його співчуття до знедолених поєднується з усвідомленням безпорадності й абсурду. Втрата брата Луїса і смерть дружини стають не лише особистою трагедією, а чинником абсолютного краху ілюзій протагоніста.

Поряд із соціальною критикою, твір розгортається як роман-філософема. Тут ідейне підґрунтя становлять впливи Шопенгауера (поняття волі й страждання), Дарвіна (боротьба за існування як онтологічна основа життя), а також стоїчного ідеалу атараксії – байдужої споглядальності як єдиної форми внутрішньої гармонії. Знання, зокрема медичне й наукове, не

приносить героєві визволення, а відкриває перед ним порожнечу, що розчиняє моральні орієнтири. Метафора двох дерев – дерева життя й дерева пізнання – втілює дуалізм між інстинктивною ілюзією щастя і трагічним прозінням, яке не залишає простору для віри. Обираючи пізнання, Андрес автоматично позбавляється захисту, що дарує «солодка брехня життя».

Наративна техніка роману тісно пов'язана з філософською інтенцією. Оповідач на цей раз – третя особа, всезнаючий, але повністю сфокусований на суб'єктивності Андреса. Саме через цю фокалізацію роман набуває структури внутрішнього монологу: опис зовнішнього світу постійно перемежується з рефлексією, оцінками, моральними судженнями. Лише в епілозі, після смерті героя, розповідь на мить виходить за межі його свідомості, переходячи до точок зору сторонніх осіб, однак навіть тоді наратив залишається емоційно стриманим і вивіреним.

Образ Андреса Уртадо синтезує типові риси барохівського героя: інтелектуал, внутрішньо роздвоєний, неспроможний діяти й одночасно вразливо співчутливий. Його родина є джерелом болісних спогадів і морального розчарування. Лише брат Луїс і дружина Лулу були для нього втіленням людяності, але обидві фігури приречені на смерть. У фіналі герой втрачає будь-яку життєву опору, що остаточно обґрунтовує вибір смерті як єдиної форми тиші.

Стиль Барохи – простий, фрагментарний, позбавлений риторичних надмірностей, із чергуванням діалогів і внутрішніх роздумів – підкреслює модерністську природу твору. Епізоди подаються стисло, дія часто переривається міркуваннями, а персонажі другого плану постають у вигляді ескізів, що миттєво зникають зі сцени, як випадкові перехожі в житті. Ця техніка створює ефект «потoku світу», що не має чіткої логіки чи порядку.

У романі немає класичного катарсису. Навпаки, Бароха демонструє неможливість очищення в умовах духовного спустошення. Герой не досягає гармонії, лише поглиблює свою самотність. Таким чином, роман стає кульмінацією песимістичної лінії у творчості Барохи, закарбовуючи його бачення світу як простору без остаточного сенсу, де пошук істини неминуче веде до розчарування і смерті.

«Міста» і «Боротьба за життя»: деградація урбаністичного простору. Серед творів Барохи, що тяжіють до реалістичної тенденції, дослідники виділяють трилогію **«Міста»** (*Las ciudades*), а саме: **«Цезар або нічого»** (*César o nada*, 1910); **«Такий вже світ»** (*El mundo es así*, 1912); **«Збочена чуттєвість»** (*La sensualidad pervertida*, 1920) та **«Боротьбу за життя»** (*La lucha por la vida*): **«Пошук»** (*La busca*, 1904); **«Бур'ян»** (*Mala hierba*, 1904); **«Червона зоря»** (*Aurora roja*, 1905). Ці романи Барохи поглиблюють та

розвивають тему великого міста як символу моральної і соціальної деградації. Зокрема, остання трилогія «зображує Мадрид, охоплений політичними амбіціями, фінансовими спекуляціями та моральним занепадом»⁶⁹. Бароха підкреслює безперспективність спроб реформувати міське суспільство: «глибокий скепсис щодо здатності міста до самовідновлення»⁷⁰.

На відміну від класичного реалізму XIX століття, Бароха уникає моралізаторства: його персонажі – породження ворожого середовища, де боротьба за виживання стає єдиним способом існування. Атмосфера романів пронизана безвихіддю та приреченістю. Структурно трилогія тяжіє до коротких, динамічних епізодів, що утворюють імпресіоністичну мозаїку вуличного життя. Бароха фіксує миттєвості боротьби і поразки з тією ж художньою щирістю, яка характерна для його найкращих модерністських творів.

Інші твори Барохи. Особливе місце у доробку Барохи посідає збірка малої прози «Похмурі життя» (*Vidas sombrías*, 1900). Ця рання книга стала важливим етапом становлення модерністської естетики Барохи. У низці коротких оповідань, у яких простежується тяжіння до експресіоністської деформації реальності, меланхолійного тону й глибокої психологічної деталізації. Ще одним знаковим твором є пригодницький роман «Салакаїн-авантюрист» (*Zalacaín el aventurero*, 1909), де Бароха виявляє свою схильність до динамічного, епічного нарративу. Ніл Сантіаньєс відзначає, що це твір є одним із найвизначніших пригодницьких романів Барохи⁷¹. У ньому письменник намагається віднайти компенсаторну відповідь на власний песимізм, звернувшись до культу енергії, дії та життєлюбства.

У пізнішому доробку Барохи заслуговує на увагу масштабний цикл історичних романів «Мемуари людини дії» (*Memorias de un hombre de acción*, 1913–1935), що налічує 22 томи. У цій епопеї письменник реалізує своє бачення історії як сукупності дрібних, особистісних подій, що у свою чергу перегукується із концепцією «інтраісторії» Унамуно. Романізація незначного і переказ звичайних речей, які трапляються зі звичайними людьми, краще передають суть історичного моменту, ніж великі офіційні наративи.

Отже, постать Піо Барохи постає у літературному просторі модернізму як виразний синтез інтелектуального сумніву, формальної свободи та екзистенційного неспокою. Його доробок вирізняється відмовою від догматичних систем – і в естетиці, і в ідеології – та послідовним дослідженням

⁶⁹ Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 490.

⁷⁰ Ibid. – P. 490.

⁷¹ Ibid. – P. 491.

людини в стані внутрішньої розщепленості, втрати орієнтирів і невдоволення світом. У романах Барохи поєднуються імпресіоністична стилістика, філософські роздуми, уривчаста структура і критичне бачення соціальної реальності. Він запропонував новий тип прози, де сюжет підпорядковується ритму свідомості, а образи героїв формуються в процесі зіткнення з ворожим середовищем і внутрішніми суперечностями. Завдяки своєму естетичному новаторству й аналітичному підходу до духовної кризи доби Бароха посідає визначне місце в історії іспанського модернізму, ставши ключовим виразником його тривоги і шукань.

■ Питання і завдання для самоконтролю

1. Проаналізуйте місце Барохи в іспанському модернізмі. Яким чином його творчість поєднує риси реалізму XIX століття та естетику модерністської прози XX століття? Наведіть приклади з його романів, які ілюструють цей перехід.
2. Як Бароха розумів функцію роману в модерну епоху? Сформулюйте основні ідеї його «Доктринального прологу до роману». Які жанрові й формальні особливості, на його думку, має мати сучасний роман?
3. Дайте визначення барохівської «естетики правди». Чому письменник протиставляв правду красі? У чому полягає модерністський характер цього підходу?
4. Розкрийте поняття «фрагментарності» у прозі Барохи. Яким чином структура його романів підважує класичні канони оповіді? Яке значення має уривчастість і зміна фокусу?
5. Проаналізуйте образ героя у творчості Барохи. Які риси – психологічні, поведінкові, світоглядні – вирізняють його персонажів? Як вони втілюють кризу суб'єкта?
6. Яке значення у творах Барохи має простір? Як пейзаж у романах Барохи перетворюється на метафору внутрішнього стану героя?
7. Якими художніми засобами Бароха передає екзистенційну тривогу і втому? Проаналізуйте його стилістику (лексика, синтаксис, ритм, образність).
8. Дослідіть сатиричний потенціал Барохи на прикладі романів про Сильвестра Парадокса. У чому полягає його критика раціоналізму, буржуазії та імперської ідеології?
9. У чому полягає критика позитивізму в романі «Дім Айсгоррі»? Як Бароха художньо демонструє ілюзорність ідеології детермінізму?
10. Як роман «Шлях досконалості» демонструє пошуки екзистенційного оновлення? Проаналізуйте, як структура подорожі Оссоріо перегукується з містичними схемами очищення і трансформації, й чому цей шлях лишається

незавершеним.

11. Чому, попри внутрішній шлях і кризу, герой роману «Шлях досконалості» не досягає справжньої метафізичної трансформації? Як це співвідноситься з модерністським уявленням про людину на зламі епох?
12. Поясніть значення метафори «дерево пізнання» в однойменному романі. Як вона співвідноситься з гносеологічною та екзистенційною проблематикою твору?
13. Проаналізуйте філософську траєкторію героя Андреса Уртадо в романі «Дерево пізнання». Які філософські системи впливають на його світогляд? Як цей вплив реалізується в структурі роману?

□ Практичні завдання до роману «Шлях досконалості»

1. Проаналізуйте, як Бароха вибудовує паралель між фізичною подорожжю Фернандо Оссоріо і метафізичною подорожжю до межі самопізнання. Наведіть приклади сцен, де ця паралель особливо виразна.
2. Зіставте початкову і фінальну емоційну тональність роману. Як зміна сприйняття ландшафту відбиває глибше прийняття абсурду життя?
3. Випишіть три символічні образи з роману (місто, дорога, сонце) і поясніть їх функцію в побудові екзистенційної парадигми героя.
4. Здійсніть текстуальний аналіз опису картини «Години мовчання» (Розділ I): як за допомогою деталей Бароха створює алегоричний образ *fin de siècle*?
5. Розкрийте функцію імпресіоністичних описів у наративі роману: як вони співвідносяться з філософським настроєм героя щодо неможливості осягнення цілісної реальності?

▣ Аналітичні завдання до уривку (Розділ II)

Прочитайте уривок із роману, перекладіть його українською та виконайте наступні завдання:

El cielo estaba puro, limpio, azul, transparente. A lo lejos, por detrás de una fila de altos chopos del Hipódromo, se ocultaba el sol, echando sus últimos resplandores anaranjados sobre las copas verdes de los árboles, sobre los cerros próximos, desnudos, arenosos, a los que daba un color cobrizo y de oro pálido.

La sierra se destacaba como una mancha azul violácea, suave, en la faja de horizonte cercana al suelo, que era de una amarillez de ópalo; y sobre aquella ancha lista opalina, en aquel fondo de místico retablo, se perfilaban claramente, como en los cuadros de los viejos y concienzudos maestros, la silueta recortada de una torre, de una chimenea, de un árbol. Hacia la ciudad, el humo de unas fábricas manchaba el cielo azul, infinito, inmaculado...

Al ocultarse el sol se hizo más violácea la muralla de la sierra; aun iluminaban los últimos rayos un pico lejano del poniente, y las demás montañas

quedaban envueltas en una bruma rosada y espléndida, de carmín y de oro, que parecía arrancada de alguna apoteosis del Ticiano.

*Sopló un ligero vientecillo; el pueblo, los cerros, quedaron de un color gris y de un tono frío; el cielo se oscureció*⁷².

1. Випишіть епітети та метафори, якими Бароха змальовує вечірній краєвид. Як ці художні засоби впливають на атмосферу сцени?
2. Проаналізуйте порівняння з «cuadros de los viejos y concienzudos maestros» та «alguna apoteosis del Ticiano». Яке враження створює ця живописність?
3. Як змінюється палітра кольорів у сцені заходу сонця? Чи можна трактувати цю трансформацію як символ внутрішнього стану або плинності свідомості?
6. Розгляньте зміну тональності в описі: від «carmesí y oro» до «gris y de un tono frío». Як ця зміна корелює з філософською або наративною атмосферою твору?
7. Яким чином опис природи передає враження уповільнення часу? Які лексичні й ритмічні засоби допомагають створити ефект бездіяльності й медитації?
8. Напишіть власну екфразу до цього фрагмента — уявіть, що ви бачите цей краєвид як картину в музеї. Які кольори, лінії, композиції ви б описали словами?
9. На основі прочитаного сформулюйте риси модерністської естетики у прозі Барохи: як пейзаж набуває значення метафізичного або внутрішнього простору?

🌀 Творчі завдання до роману «Шлях досконалості»

1. Напишіть художній монолог від імені Фернандо Оссоріо після повернення до міста. Якими словами він виразив би свою нову, але тривожну свідомість після подорожі? (обсяг: 1–2 сторінки).
2. Створіть філософський лист Фернандо Оссоріо до уявного друга-однодумця, де він розмірковує над суперечністю між бажанням оновлення і тягарем традиційної моралі.
3. Складіть літературний портрет Кастилії як «психологічного ландшафту» героя.
4. Уявіть альтернативний розвиток роману: Фернандо зустрічає філософа-мандрівника, що змінює його світогляд. Напишіть короткий діалог між ними у модерністському стилі, де звучать мотиви песимізму і водночас прагнення до внутрішньої свободи.
5. Перекладіть уривок із описом кастильського пейзажу на поетичну мову (у формі вільного вірша). Збережіть атмосферу меланхолії й туги.

⁷² Baroja, P. Camino de perfección (Pasión mística): novela. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920. – P. 14. – URL: <https://archive.org/details/caminodeperfecci00barouoft>

6. Уявіть альтернативний фінал роману, де Оссоріо досягає катарсису. Напишіть коротку сцену такого завершення у стилі модерністської прози.

Рекомендована література до теми

1. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 256 с.
2. Тищенко, А. І. Тип фланера в українській та іспанській прозі кінця XIX – першої половини XX століття: дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Міністерство освіти і науки України, Національний університет "Києво-Могилянська академія". – Київ, 2023. – 222 с. – URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/e2663dd5-5060-419a-bc31-9da7ae18efcf>
3. Baroja, Pío. Camino de perfección. – Madrid: Caro Raggio, 1902. – 270 p. – URL: <https://archive.org/details/caminodeperfecci00barouoft>
4. Baroja, P. El árbol de la ciencia: novela. – Madrid: Rafael Caro Raggio, 1918. – 352 p. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/60464>
5. Casado, Miguel Ángel. La novela española moderna. – Madrid: Taurus, 1999. – 230 p.
6. Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 547–571. – URL: https://www.researchgate.net/publication/270072036_Itinerario_de_la_novela_modernista_espanola
7. Gómez Trueba, Teresa. Baroja y la estética de la modernidad. – Madrid: Alianza Editorial, 2001. – 210 p.
8. Rico, Francisco. Historia y crítica de la literatura española. Vol. 6: Modernismo y 98. – Barcelona: Crítica, 1980. – 493 p.
9. Salvador, Vicente. Narrativa española del siglo XX. – Valencia: Universitat de València, 2003. – 340 p.
10. Sánchez Jiménez, Antonio. Filosofía y novela en la Generación del 98. – Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. – 310 p.
11. Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.
12. Serrano, Anastasio. Estructura y significado de Camino de Perfección de Pío Baroja [Електронний ресурс]. Erudición y Crítica. Miércoles, 20 de junio de 2012. – URL: <https://erudicion.blogspot.com/2012/06/estructura-y-significado-de-camino-de.html>

Тема 4.

МІГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО: ПИСЬМО ЯК ФОРМА БУТТЯ

Мігель де Унамуно-і-Хуго (1864–1936) – одна з найвпливовіших постатей духовного та інтелектуального життя Іспанії на зламі XIX–XX століть. Його філософська та літературна діяльність справила потужний вплив на подальший розвиток іспанської національної культури. Письменник, мислитель, поет, драматург, есеїст – він здобув статус одного з найоригінальніших творців іспанського модерністського роману. Творчість Унамуно пронизана тим, що сам він назвав *«трагічним відчуттям життя»* – екзистенційною тривогою, страхом перед смертю і відчайдушним шуканням сенсу буття. Модернізм у його письмі вирізняється граничною філософською напругою: література для Унамуно – це не так зображення світу, як спосіб осмислення буття. Сюжет, персонаж, композиція – усе підпорядковане одному болісному питанню: *що означає існувати?*

Від початку свого шляху Мігеля де Унамуно хвилювали як універсальні «прокляті питання» сенсу буття та місця людини у світобудові, так і доля його батьківщини, роль Іспанії на політичній і метафізичній карті сучасної цивілізації. Унамуно ніколи не прагнув догодити можновладцям, що вели країну бурхливими шляхами до фашизму. Він був, за влучним окресленням Ніла Сантіаньєса, *«інтелектуалом-вигнанцем»* – мислителем, приреченим на постійну духовну еміграцію: «його інтелектуальне вигнання характеризується постійною переорієнтацією, невпинним рухом і сумнівом у всіх ідеях – чужих і власних»⁷³. Водночас Унамуно довелося зазнати й буквального вигнання: 1914 року його усунули з посади ректора Університету Саламанки за антимонархістські погляди, а 1924-го за наказом диктатора Прімо де Рівери відправили у заслання. На початку громадянської війни 1936 року він спершу підтримав військових, але вже за кілька місяців публічно виступив із різким осудом франкістів – за це решту життя провів під домашнім арештом.

Переломним моментом у духовній біографії Унамуно стала криза 1897 року, спричинена тяжкою хворобою його сина та гострим власним страхом смерті⁷⁴. Відтоді він усе життя намагався подолати *непримиренний конфлікт між розумом і вірою*, відчайдушно шукаючи особисте безсмертя. Під впливом філософії С. Кьєркегора і Ф. Ніцше Унамуно сформулював унікальну концепцію *«трагічного відчуття життя»* – постійного конфлікту між

⁷³ Santiañez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 496.

⁷⁴ Пронкевич О. Роман як засіб екзистенційного експериментування. Післямова // Унамуно, Мігель де. Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – С. 551.

скептичним розумом і жагучою вірою, між смертністю та прагненням до безсмертя. Людина за такою моделлю розривається між раціо та духом, не знаходячи певности; проте саме ця напружена невизначеність і породжує надію – хоч і химерну, але незнищенну. Неможливість гармонізувати розум і серце, втамувати страх небуття створює трагічне відчуття життя. За Унамуно, у цій одвічній *боротьбі за подолання смерті* і полягає сутність людського існування, і лише пройшовши крізь неї, людина може наблизитися до справжнього розуміння себе і світу.

Страх смерті, з якою неможливо змиритися, та прагнення безсмертя, в якому неможливо переконатися, стають підґрунтям ще однієї важливої концепції Унамуно – «*кіхотизму*», версії іспанського персоналізму, натхненної образом Дон Кіхота. Унамуно творить власний міф про лицаря сумного образу: кіхотизм для нього – це жага безсмертя, що лежить в основі крихкого безумства Дон Кіхота. Той, хто, подібно до героя Сервантеса, всупереч аргументам розуму бореться за недосяжний ідеал, хто вірить і діє згідно зі своєю вірою – такий, на думку Унамуно, здобуває справжнє життя і заслуговує на безсмертя. Кіхотизм Унамуно – це мораль, заснована на вірі та свободі, а не на розумі й законі; це мораль релігійна, сутнісно християнська. Божевілля Дон Кіхота в тому, що ідеал, якому він служить, не від світу цього; безумовна відданість цьому ідеалу робить його чужинцем у реальності, божевільним в очах натовпу. Проте саме в цій безоглядній вірі – джерело духовної перемоги над тлінністю.

Пов'язане з кіхотизмом і поняття «*агонії*» – метафізичного стану постійної боротьби та напруги між протилежними силами в людині. Агонія для Унамуно означає одночасно розуміння скінченності життя і надію на безмежне, усвідомлення марноти і вперту віру в вищий сенс. В есеї «Про трагічне відчуття життя» він ставить питання: «Чому я хочу знати, звідки прийшов і куди йду? ...Тому що я не хочу померти повністю і назавжди» – і сам відповідає, що у людини є три можливі реакції: відчай приреченості, смирення віри або «*суміш відчаю і надії, боротьба*»⁷⁵. Саме боротьба, агонія, стає для нього єдиною гідним станом людини. Агоніст, за Унамуно, бореться зі смертю, стверджуючи себе в світі своїми діями, творчістю, любов'ю, дружбою – всіма виявами людських стосунків, які сублимують страх небуття. Наші сумніви й страждання, на думку письменника, стають точкою відліку для поривів духу та підвалинами для безсмертя, яке ми здобуваємо в пам'яті інших людей.

⁷⁵ Miguel de Unamuno (1912). Del sentimiento trágico de la vida [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.educ.ar/recursos/152856/del-sentimiento-tr%C3%A1gico-de-la-vida,-de-miguel-de-unamuno>

Отже, світогляд Унамуно формують триєдина основа: трагічне відчуття життя, кіхотизм і агонія. Ці ідеї пронизують усю його творчість – від філософських трактатів («Про трагічне відчуття життя у людей і народів» (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1912), «Агонія християнства» (*La agonía del cristianismo*, 1925) до художньої прози.

Філософська концепція Унамуно, яка може сприйматися як іспанський варіант екзистенціалізму, відображається та пояснюється в його художніх творах, насамперед у жанрі роману, який Унамуно вдалося по-справжньому оновити, уводячи нові елементи та змінюючи звичні:

- Проголошуючи тяжіння до так званого «оголеного роману», письменник намагався очистити жанр від надлишку описів, змалювання пейзажів, інтер'єрів тощо, протипоставивши їм описи до скупості лаконічні та зосередивши увагу на конфлікті героїв.
- Велике значення Унамуно надає діалогу та внутрішньому монологу як засобу вираження думок та ідейних конфліктів.
- Головним типом героїв у романах Унамуно є агонічний персонаж (агоніст), людина, яка бореться проти ідеї смерті, індивідуаліст.
- Переосмислюючи концепцію реалістичного роману, письменник робить у своїх творах химерними, проникними кордони між дійсністю та вимислом, зокрема, змішує реальних та вигаданих персонажів, вводить автора як персонажа та робить персонажів авторами вставних новел, наслідуючи сервантесівські техніки оповіді.
- Для романів Унамуно характерна відкрита структура з можливістю численних інтерпретацій, які потребують участі активного та розумного читача.
- Письменник проголошує роман передусім методом пошуків безсмертя (які Унамуно називає «жагою безсмертя» (*sed de eternidad*), «голодом за Богом» (*hambre de Dios*)).

«Мир у війні»: війна та «інтраісторія». Дебютний роман Унамуно «Мир у війні» (*Paz en la guerra*, 1897) навіяний особистими дитячими спогадами автора про Третю карлістську війну, зокрема про облогу Більбао, що тривала майже півроку та спричинила у місті значні руйнування. Для твору Унамуно ще більше, ніж для романів його старших сучасників, таких, як Беніто Перес Гальдос з його багатотомною епопеєю «Національні епізоди», характерний відхід від романтичного сприйняття війни як простору героїчних звершень, лицарства та жертвності. Письменник зображує війну як катаклізм, що

руйнує країну й людські життя.

При цьому у того ж Гальдоса, наприклад, у романах про героїчний супротив іспанського народу французьким окупантам, а також у його творах, присвячених карлістським війнам, персонажі цілеспрямовано вступають у боротьбу, впевнені у необхідності захищати свій край та відстоювати певні ідеї та політичні інтереси навіть ціною власного життя та життя своїх близьких. На відміну від цього традиційного, характерного і для інших письменників-реалістів підходу Унамуно показує людей, для яких війна – чужа й незрозуміла сила, ненависне порушення звичного плину буття. Їхнє справжнє життя – це непомітне повсякдення, те що Унамуно називав *«інтраісторією»*, вічним тихим існуванням народу, яке триває поза великими подіями історії. Історичні бурі вторгаються в цю буденність як непрохані гості, яких треба перетерпіти, як стихійне лихо, що неминуче минає. У творі помітна деміфологізація війни: тут немає ані героїчного пафосу, ані чітких ідейних гасел. Персонажі не обирають свідомо бік конфлікту й не виявляють патріотичного ентузіазму – радше війна сама обирає їх.

Цей твір зазвичай трактують як історичний роман, близький до естетики реалізму та далекий від модерністської поетики зрілого Унамуно. Сам автор у передмові 1923 року зазначав, що «Мир у війні» з його документальним матеріалом, пейзажами й історико-побутовим колоритом істотно відрізняється від наступних творів, позбавлених розлогих описів і прив'язки до конкретної історичної епохи. Однак, як слушно зауважує іспанський дослідник Х. А. Гаррідо Арділа, уважний аналіз показує, що вже в цьому першому романі присутні елементи, які не вписуються в канон реалістичного письма⁷⁶.

Зокрема, у романі важливу роль відіграють сни та інтеріоризована перспектива, інтегровані в саму тканину реальності. Сновидіння персонажів постають продовженням їхнього ідеалізму. Унамуно вводить в реалістичний на вигляд роман елементи оніричної реальності та глибокого психологізму. Внутрішній світ героїв – їхні мрії, думки, потаємні сподівання – впливає на саму оповідну структуру твору. Письменник занурюється в найпотаємніші глибини душі персонажів – у ті сфери, куди більшість авторів-реалістів не наслідувалися спускатися. Таким чином, «Мир у війні» є першим кроком Унамуно до оновлення роману. Хоча на поверхні це реалістичний історичний твір, у ньому зароджуються ті новаторські риси, які повністю розкриються в пізніших романах письменника.

«Любов і педагогіка»: модерністський антироман. Другий роман Унамуно – і перший, створений письменником після подолання душевної

⁷⁶ Див. Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. LXXV, № 150. – P. 547–571.

кризи, – «Любов і педагогіка» (*Amor y pedagogía*, 1902) засвідчив повний відхід письменника від реалістичних технік оповіді, які, на його думку, заважають зображенню особистості, розкриттю агонічної свідомості своїх героїв. Починаючи з цього твору, літературна репрезентація глибин цієї свідомості, так званих «катакомб душі» («*catacumbas del alma*»), «комор і схованок серця» («*sótanos y escondrijos del corazón*»), стане наскрізною темою творчості Унамуно.

Водночас, цей роман яскраво свідчить, що постульоване Унамуно трагічне відчуття життя не суперечить гумору та іронії, як і належить послідовнику Сервантеса. Цей знаковий в контексті іспанського модернізму текст демонструє можливість поєднання філософського трактату, сатиричної алегорії та пародійної драми, що втілює критичний погляд Унамуно на домінуючі інтелектуальні парадигми його доби. Висміюванню тут піддається самовпевнений оптимізм раціонального, наукового підходу до життя, що прагне відкинути сумніви та тривоги, такі важливі з точки зору письменника для розуміння людського існування.

Уособленням такого позитивістського, прагматичного підходу виступає гротескна фігура дона Авіто Карраскаля, що може здатися таким собі анти-Дон Кіхотом, що з'їхав з глузду не на літературних фантазіях, а на наукових. Цей досить пересічний рантьє вирішує «сконструювати» генія: він одружується з розрахунку, аби народити й виховати ідеальну видатну людину за всіма законами науки. Власне, роман і побудований як розповідь про народження та виховання дитини дона Авіто, якого, відповідно до його блискучих перспектив, називають Аполодоро.

Але його задум крок за кроком зазнає краху через силу непередбачуваного життя. Всупереч усім проведеним із сином заняттям та прочитаним йому лекціям, юнак не проявляє жодної схильності до науки, натомість прагне спробувати сили на химерній ниві красного письменства і, до того ж, закохується в красиву, але відверто дурненьку дівчину. Втім, зі своїми енциклопедичними знаннями у найрізноманітніших сферах науки та мистецтва Аполодоро практично нічого не знає про життя і, звісно, не розуміє, як треба поводитися з дівчатами. У результаті його кохану легко зваблює повний грубого життєвого напору суперник, і Аполодоро, нездатний у цій пересічній драмі знайти собі розраду в отриманій від батька скарбниці знань та небагатому власному досвіді, кінчає життя самогубством. Фінал твору гіркий і водночас іронічний: «геніальний» план провалюється, любов перемагає педагогіку, бо зумовлює смерть.

Отже, тематика твору концентрується навколо антиномії між любов'ю й розумом, де любов як елемент людського буття знецінюється перед лицем

ідеологічного експерименту. Водночас ставиться під сумнів сам науковий підхід до людини: чи можна її вивчити, пояснити, сконструювати? Роман демонструє, що будь-який раціональний проєкт приречений зазнати краху, якщо він нехтує людяністю, стражданням, емоцією.

Незважаючи на драматизм сюжетних колізій, у романі, як було зазначено, домінує гумористичний, іронічний настрій, його герої здаються не живими людьми, що викликають співчуття, а радше маріонетками, безвільними ляльками безглузких уявлень епохи про можливість та необхідність підпорядковувати чуття здоровому глузду та науковому прогресу.

Важливо також наголосити, що у цьому творі Унамуно не лише заперечує позитивізм, а й створює нову літературну форму, безперечно інтелектуальну, у якій персонажі функціонують як алегорії ідей, а сюжет – як аналітична матриця. Сама структура роману – гібридна, жанрово розмита і невизначена. Унамуно змішує оповідь, есе, діалог, вставні тексти, псевдонаукові рефлексії, створюючи тканину, що відповідає модерністському ідеалу літературної поліфонії. Такий підхід дозволяє розглядати твір не просто як сатиру, а як метароман, у якому наратив постійно рефлексує сам себе. Мова роману позбавлена стилістичної пишності; навпаки, вона суха, формальна, мовби лабораторна, що й підсилює ефект іронії.

Водночас у цьому творі Унамуно розвиває техніку оповіді, засновану на внутрішніх монологіях та раптових спалахах потоку свідомості: «Аполодоро, чому падає каміння? Чому навпроти більшого кута перебуває більша сторона? Аполодоро! Полодоро... Болоро... Болоріче!.. Аполо... Боло!.. Цей Раміро мені заплатить... Луїсе, Луїсе, мій Луїсе, Луїсику... нехай святиться ім'я твоє, не кажи йому нічого, ти чуєш? Чому моя мама називає мене Луїсом?.. Мурахоїд має ось такого язика для того, щоби... Бідна свинко! Бідна свинко!»⁷⁷ – фрагмент, який яскраво демонструє психологічні комплекси героя: страх перед насмішками товаришів, образливим прізвиськом «болоріче», те, як мати називає його за спиною батька «свинкою» (асоціація із приреченою на смерть піддослідною свинкою, яку він бачив у лабораторії). Крім того, Унамуно зображує сни, що перетинаються з реальністю: іноді Аполодоро сумнівається, чи живе він чи спить, що, за словами оповідача, відбувається з того часу, як батько змусив його прочитати одну вчену працю про сни, їх причини та закони (алюзія на працю З. Фрейда).

З огляду на це все «Любов і педагогіка» можна, на нашу думку, вважати блискучим модерністським антироманом, який розвінчує наївну віру в

⁷⁷ Мігель де Унамуно. Любов і педагогіка. Переклала з іспанської Ольга Маєвська за редакцією Богдана Чуми. Львів: Видавництво «Астролябія», 2016. – С. 98.

всемогутність науки, оголює духовну кризу інтелектуала та готує ґрунт для найсміливіших літературних пошуків автора.

«**Туман**»: *вершина модерністського експерименту*. «Туман» (*Niebla*, 1914) – найвідоміший роман Унамуно і вершина його естетичних пошуків. Подібно до «Любові і педагогіки» (бідолашний дон Авіто епізодично з'являється і в «Тумані»), твір пародіює мотиви та образи «роману виховання». На відміну від типового героя цього поширеного у ХІХ ст. жанру, протагоніст «Туману» Аугусто Перес під впливом подій та взаємовідносин не тільки не пройшов ініціації до дорослого життя і не сформувався як особистість, а, навпаки, втратив своє «я», внаслідок чого помер⁷⁸.

Роман починається передмовою від імені вигаданого письменника Віктора Готі, що здається таким собі двійником Унамуно. Далі йде «постпередмова», де вже сам Унамуно звертається до читача, а потім у тексті він час від часу з'являється як Автор, котрому кидає виклик його власне творіння.

Сюжет роману – умовний і водночас глибоко концептуальний. У його центрі – Аугусто Перес, молодий чоловік, інтелектуал, що живе в рутині й екзистенційній апатії. Його буденне існування порушує любовна пристрасть, однак не любов стає справжнім конфліктом твору, а усвідомлення Аугусто власної непевності, сумнів у тому, чи він взагалі існує.

Аугусто Перес постає таким собі сучасним Гамлетом (з шекспірівським героєм його порівнюють вже на першій сторінці твору, кілька його фраз є зміненими висловами Шекспірового данського принца), що ніби розіграє трагедію конфлікту з оточенням, позбавлений не тільки суттєвих причин для такого конфлікту, але й справжньої власної сутності. Він вигадує собі закоханість у бездушну, малоцікаву дівчину на ім'я Еухенія, і стає безпомічною жертвою інтриг з боку «коханої» та іншого її залицяльника, аморального та пустого, якого вона, зрештою, й обирає.

Перипетії цього непоказного любовного трикутника розвиваються у примхливій оповідній манері, якою Унамуно підриває традиційний наратив з вигадливістю та дерзанням, здається, ще не знаними у іспанській прозі. Власне, намір протиставити «Туман» поважним реалістичним творам очевидний вже з того, що його жанр Унамуно визначає як *nivola*, а не «*novela*» – не «роман», а *рюман*, де звичні композиційні структури, ясні тематичні мотиви, чітко прописані характери та всезнаючий автор ніби розчиняються у тумані оповідної невизначеності, що набагато краще за традиційний роман

⁷⁸ Пронкевич О. Роман як засіб екзистенційного експериментування. Післямова // Унамуно, Мігель де. Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – 576 с. С. 556-557.

може передати описане у філософських есе письменника перебування у стані сумнівів та трагічного відчуття життя. Це висловлює Готі, коли пояснює Аугусто, що його роман настільки відрізняється від усього, що було написано донині. Варто зазначити, що, хоча Унамуно буде називати *рюманом* деякі з подальших творів, а першим таким твором назве не «Туман», а «Любов і педагогіку», це визначення є радше «хитрістю», намаганням «заінтригувати своїх критиків»⁷⁹, ніж серйозним прагненням створити новий жанр (як зазначить письменник у написаній у 1935-му році передмові до «Туману», його книга такий же роман, як і будь-який інший)⁸⁰.

Тематика даного твору фокусується на екзистенційному сумніві, кризі ідентичності, порожнечі буття. Ідея туману як метафори існування нав'язана філософією Кьєркегора, який писав про життя як «королівство туману та світ мрій»⁸¹. Туман як символ епістемологічної непевності огортає і реальність, і свідомість, і сам текст. Недарма твір багато в чому передбачає мотиви екзистенціалізму та навіть постмодернізму.

Це яскраво засвідчує не лише романна композиція, але й проблема Авторства, взаємини Автора та Персонажа, Автора та Читача: «Душа персонажа драми, роману або рюману не має всередині нічого такого, чого немає всередині її... – Атож, автора. – Ні, читача»⁸² – подібні вислови та обмін репліками здаються такими, що належать до набагато пізніших творів.

Найсміливіший експеримент Унамуно – це, звісно, вихід персонажа з під контролю автора. У кульмінаційному розділі XXXI Аугусто, переживши особистісний крах, приходять до Унамуно у пошуках поради – і письменник повідомляє йому, що той є вигаданим героєм і приречений померти за волею творця. Відбувається неймовірний для традиційної літератури діалог: персонаж сперечається зі своїм автором, благально вимагаючи не «вбивати» його. Автор, спершу всемогутній, поступово втрачає певність. Аугусто кидає йому зустрічне питання, що перевертає всю ситуацію: «А чи не може бути, мій любий доне Мігелю, що ви, а не я, є створінням художньої вигадки, тим, хто не існує в реальності ні живим, ні мертвим?»⁸³. Цей відчайдушний виклик знецінює саму авторську позицію: герой припускає, що й автор – лише чийсь вигаданий персонаж.

У згаданій передмові 1935 р. Унамуно порівнює себе – письменника,

⁷⁹ Унамуно, Мігель де. Туман // Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – 576 с. С. 22.

⁸⁰ Там само. – С. 22.

⁸¹ Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 564.

⁸² Унамуно, Мігель де. Туман // Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – 576 с. С. 213.

⁸³ Там само. – С. 218.

якому уві сні з'явився Аугусто, – із Богом, який бачить уві сні нас усіх. Читач же має відчутти свою схожість із літературними персонажами – відчутти химерність і крихкість власного існування, перейнятися унамунівською «агонією» – екзистенційною боротьбою, що, на думку автора, спонукає шукати безсмертя.

Окрім метафізичних експериментів, «Туман» демонструє новаторські техніки письма. Велике значення мають внутрішні монологи героя. Майже третину «Туману» займають роздуми Аугусто, передані як потік свідомості. Унамуно вдосконалює цю техніку порівняно з попереднім романом: монологи тут розростаються іноді на цілий розділ, не обмежуючись абзацами. Він надає присутності станам напівсвідомості: сум'яття, марення, хиткі межі між сном і реальністю. Один із найкращих зразків – розділ VII, що цілком складається з довгих роздумів Аугусто про життя, смерть і кохання. Герой доходить висновку, що кохання – це єдине вічне в житті, навіть якщо власне життя примарне. Також у «Тумані» Унамуно майстерно вплітає в канву твору сні як особливий досвід, що доповнює реальність. Сні стають частиною історії, ще одним виміром, де розкривається свідомість героя.

Однією з найяскравіших новацій роману є його так звана «піранделлівська» складова, яка підкреслює ідею, що література така ж реальна, як і саме життя. Унамуно досягає цього за кілька років до того, як це реалізує сам Л. Піранделло у своїй драмі «Шестеро персонажів у пошуках автора» (1921). Також дослідники слушно вбачають тут вплив Сервантеса – Унамуно, як і автор «Дон Кіхота», створює пародію на тогочасні літературні норми. Якщо Сервантес пародіював лицарські романи, підкоряючи оповідь принципу ймовірності, то Унамуно пародіює реалістичний роман, кидаючи виклик самій концепції об'єктивної реальності.

«Абель Санчес»: трагедія заздрості. Після публікації «Туману» Унамуно продовжив писати романи, в яких зображено подорож глибинами і схованками душі агонічних персонажів. Якщо найвиразніша сцена попереднього твору викликає у пам'яті розмову Іова з Богом, наступний роман Унамуно «Абель Санчес» (*Abel Sánchez*, 1917) відсилає до епізоду з Книги Буття. У центрі оповіді опиняється не головний герой, а той, кому випало стати Каїном, – Хоакін Монегро. Талановитий лікар, інтелектуал із сильним характером, Хоакін здається вірцевим членом суспільства, але його існування повільно підточує черв'як заздрості до товариша-однолітка, художника Абеля, якого, незважаючи на всі свої звершення, не може перевершити у власному сприйнятті.

Не маючи здібностей та цілеспрямованості Хоакіна, Абель набагато легше (в усякому разі, з точки зору Хоакіна) досягає успіху і в кар'єрі, і в

особистому житті, і його досягнення, досить звичайні, посередні, як на них не подивись, сприймаються Хоакіном як щось забране, відтяте від нього самого, хоча саме він має на це право. Це відчуття посилює шлюб Абеля з дівчиною, з якою хотів одружитися сам Хоакін. Так заздрість, поєднуючись з манією переслідування, перетворюється в душі Хоакіна на люту ненависть, в той час як добросердечний, флегматичний Абель не тільки не сприймає Хоакіна як суперника, але, здається, навіть не помічає його ставлення до себе.

Але фатальна пристрасть не позбавляє Унамунового Каїна болісної здатності до саморефлексій. «Сторож брату своєму», Хоакін із жахом розуміє, що пристрасть підпорядковує його життя, і, розмірковуючи над настільки важливою для Унамуно проблематикою безсмертя, доходить гіркою висновку, що і подолавши поріг смерті, його душа не зможе звільнитися від почуття, що її спалює.

Хоакін виступає одним з найбільш виразних утілень придуманого письменником типу героя-«агоніста», людини бурхливого та болісного душевного життя, що визначає його зовнішню активність, надихає його звияги та ніби очищує його погані вчинки стражданням. При цьому у «Абелі Санчесі» можна побачити не тільки проникнення «в такі катакомби душі, куди не люблять опускатися більшість смертних»⁸⁴, як напише про цей роман сам Унамуно у передмові до «Тітки Тули», але й пророкування прийдешнього катаклізму братовбивчої війни. На смертному одрі Хоакін Монедро каже: «Чому я народився на землі ненависті? На землі, де, здається, панує закон: “Ненавидь свого ближнього, як себе самого”. Бо я жив, ненавидячи себе. Бо тут усі себе ненавидять»⁸⁵.

«Тітка Тула»: тиранія жертвовності. На перший погляд, роман «Тітка Тула» (*La tía Tula*, 1921) засвідчує, що агоніст зовсім не обов'язково приречений руйнувати своїми пристрастями оточення та себе самого. Хертрудіс, перша жінка, що стала у центрі оповіді у великому творі Унамуно, далека від Каїнових почуттів до своєї сестри Роси. Скоріше її можна порівняти – як це і робить сам письменник у передмові, – з Антігоною. Хертрудіс перейнята готовністю за потреби принести власні інтереси на вівтар сестринського щастя. Така потреба виникає після знайомства юних сестер із привабливим однолітком Раміро, і Хертрудіс самовідсторонюється, залишаючи молодого чоловіка Росі.

Але у тій рішучості, з якою Хертрудіс наполягає на якнайшвидшому шлюбі сестри та Раміро і досягає свого, у безкомпромісній наполегливості, з

⁸⁴ Унамуно, Мігель де. Абель Санчес // Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – С. 386.

⁸⁵ Там само. – С. 373.

якою вона вимагає від Роси приділяти всю свою увагу чоловікові та навіть примушує її віддати песика, щоб не ділити ні з ким турботу, яка належить лише чоловікові, є щось патологічне, щось, що нагадує іншу героїню письменника – Ракель з оповідання «Дві матері», бездітну вдову, що примушує коханця одружитися з іншою і поступово привласнює їхню дитину. Хоча Хертрудіс не здатна на інтриги, які дозволили Ракель добитися свого, але за її прямодушністю та самовідданістю, які здаються близьким мало не свідченням святості, вирують пристрасті, яких, здається, вона сама ще не здатна усвідомити. Як би там не було, цих на перший погляд таких різних героїнь пов'язує не тільки деспотичне прагнення наполягти на своєму у кожній справі та всупереч обставинам, але й результат їхніх дій. Коли у Роси та Раміро з'являються діти, Хертрудіс береться допомагати у догляді за ними та їхньому вихованні і фактично відтісняє Росу та Раміро і від виконання батьківських обов'язків, і з дитячих сердець – звичайно ж, заради блага самих дітей і подружжя.

Коли ж помирає Роса, Хертрудіс, незважаючи на почуття до Раміро, відмовляється вийти за нього заміж, стверджуючи, що це негативно вплине на дітей та не бажаючи відмовлятися від своєї дівочої чистоти, проте й далі живе у його домі, виконуючи обов'язки радше матері дітей, ніж їхньої тітки. Згодом вона змушує Раміро побратися з бідною служницею, яка від нього завагітніла, і над якою вона забирає ту ж владу, як і над всіма іншими мешканцями. Берегиня домашнього вогнища, яка присвятила своє існування близьким, відмовившись від особистісного щастя, хранителька сімейних звичаїв, пам'яті роду, незмінно готова оточити найніжнішими турботами чергове немовля чи когось з дорослих на одрі хвороби, вона фактично нищить життя кожного з членів сім'ї, позбавляючи їх волі, нав'язуючи їм власне розуміння моральної та розумної поведінки.

Як дає зрозуміти автор, і після смерті злочасного Раміро та його дружин, після того, як переступає поріг Вічності сама Хертрудіс, життя дітей, що вже стали дорослими, залишається підпорядкованим її правилам та вказівкам, обумовленим її настановами, затисненим у тих шорах, які вона наклала на їхні почуття, думки та свободу вибору. Ця сильна жінка сприймається як привабливе та водночас жахливе уособлення певних особливостей національного характеру з його суворою відданістю традиціям і прагненням підпорядкувати їм молоде покоління, хворобливим потягом до чистоти, релігійності, в якій Дух практично витіснений Буквою. «Свята, через яку інші стають грішниками», – називає її Раміро.

Втім, хоча нерідко Хертрудіс здається майже соціопатично впевненою у своїй правоті, її – власне, як і належить агонічному персонажу – потроху

підточують сумніви та розчарування. Поступово вона усвідомлює, скільки горя принесла тим, кого щиро любила і про чю користь намагалася дбати від щирого серця. Вона усвідомлює, як багато гордині у тому, що здавалося іншим святістю, і як її жертвна відмова від шлюбу була обумовлена не лише турботою про інтереси інших, але й власним страхом перед сексуальним життям.

«Святий Мануель Добрий, мученик»: *екзистенційна трагедія віри.* Самовідданість героя останнього роману Унамуно (якому судилося стати чи не найпопулярнішим з творів письменника), що, як і Хертрудіс, перетворив на подвиг служіння іншим все своє життя, можна трактувати і як намагання найкращим чином дати раду своїм сумнівам та тривогам, якнайліпше вгамувати свої непозбутні пристрасті та скорботи. І, якщо характерний для персонажа-агоніста пошук безсмертя тітка Тула здійснює, опікуючи своїх племінників, головний персонаж «Святого Мануеля Доброго, мученика» (*San Manuel Bueno, mártir*, 1930), парафіяльний священник, з тією ж метою намагається стати духовним батьком для своїх прихожан, зануритися в душу народу свого селища – і розчинитися там, щоб залишитися назавжди. Втім, численні парафрази євангельських сцен та прямі порівняння героя з Христом вказують на справжність його самозречення.

«Святий Мануель Добрий, мученик» – вершина романної творчості Унамуно, де екзистенційна трагедія досягає універсального звучання. Простота форми оманлива: за нею приховується глибокий символізм, наративна складність і філософська напруга.

Оповідь побудована у формі спогадів духовної доньки отця Мануеля, Анхели Карбальїно, його багаторічної помічниці та конфідентки, і спочатку виглядає як сучасний варіант агіографії, сповнений свідченнями про надзвичайну відданість священника своїй пастві, приклади його мудрості та милосердя, зневагу до сухої догматики та впевненість, що найкращим засобом задовольнити вимоги релігії є любов до ближніх та жертвне служіння їм. Але згодом поступово стає зрозумілою справжня природа мучеництва героя – те, що сповнило невимовним стражданням все його існування і разом з тим надихнуло його невсипущі труди на благо громади, в яких він тільки і міг знаходити втіху і забуття. Герой, якого всі жителі селища сприймають як справжнього святого, не вірить у безсмертя душі, у потойбічний світ та навіть у Самого Бога. Анхела, а пізніше і її брат Ласаро, який також стає його вірним помічником, – єдині у всьому селищі, кому отець Мануель відкриває свою таємницю. Він переконаний у необхідності підтримувати у народі віру, якої сам позбувся, адже лише віра у воскресіння з мертвих та існування Бога дозволяє позбутися страху смерті та сумнівів у тому, що світ з його

несправедливостями та тягарями має сенс, а твоє власне життя – цінність.

Ліричний герой вірша Унамуно «Молитва атеїста» проголошував, що якби Бог існував, то існував би і він по-справжньому («*pues si Tú existieras existiría yo también de veras*»). Так і отець Мануель, позбавлений тієї розради, яку він допомагає зберегти іншим, ніби втрачає відчуття реальності, слідом за Кальдероном розмірковуючи про життя як про сон. Згодом про сновидну природу буття починає замислюватись і Анхела: «Чим могли відбутися подібні речі? Чи все це може бути більше, ніж сон, що приснився всередині іншого сну?»⁸⁶.

Таким чином, оповідачка не тільки є своєрідним посередником між невіруючим священником (якого вона сама сприймає як святого) та народом (частиною якого є Анхела і який, як і вона сама, сприймає свого пастиря як святого) – вона також виступає посередником між Автором і Читачем, оголюючи своїми рефлексіями з приводу написаного авторську манеру проголошувати устами героїв власні думки, висловлюючи ідею Унамуно про хиткість межі між реальним та вигаданим. Не випадково твір завершується главою, де слово бере сам Унамуно, який, згадуючи діалог між ним та Аугусто у «Тумані», зауважує, що, може, створив реальних і діючих істот з безсмертною душею. Однією з таких істот, реальних для стількох поколінь читачів, виступив і сам Унамуно, зробивши й себе у власних творах зразковим втіленням героя-агоніста.

Отже, література для Унамуно стала формою буття: спробою не дати ні собі, ні іншим зникнути, перетворившись на ніщо. Це етичний і метафізичний акт – кожне слово, кожен образ є способом втриматися на межі між реальністю й вигадкою. Унамуно не шукає істину як учений і не проголошує її як пророк – він творить істину у формі заперечення, сумніву, розриву. Його література не прагне ні прикрас, ні ефекту – вона болюча, бо народжується з кризи, і вона рятує, бо тільки в письмі можна знайти бодай якусь відповідь на найглибше людське питання: як бути, знаючи, що все зникне.

■ I. Питання і завдання для самоконтролю

1. Поясніть поняття «трагічного відчуття життя» у філософії Унамуно. Яку роль відіграє ця концепція в його художній прозі?
2. У чому полягає поняття «агонії» в Унамуно? Яка її екзистенційна, релігійна та етична функція?
3. Розкрийте сутність «кіхотизму» як філософської системи. Яке місце ця

⁸⁶ Унамуно, Мігель де. Святий Мануель Добрий, мученик // Вибрані романи / Переклали з іспанської Ольга Маєвська та Віктор Шовкун. Львів: Видавництво «Астролябія», 2012. – С. 545.

- концепція займає у філософії боротьби письменника?
4. Які ключові філософські впливи формували Унамуно як мислителя і письменника? Назвіть ідеї Кьєркегора, Ніцше, інших.
 5. Чому Унамуно вважав, що саме роман – найприродніший простір для філософського пошуку?
 6. У чому полягає його теорія «nivola», і як вона співвідноситься з традицією Сервантеса?
 7. Як структура відкритого роману унамунівського типу змінює межу між автором, текстом і читачем?
 8. Яку роль відіграє читач у філософії письма Унамуно? Чому література для нього – діалог?
 9. У чому полягає парадокс агоністичного героя Унамуно і як ця агонія перетворюється на структурний принцип його романів?

🔍 II. Практичні завдання для роботи з текстами

«Туман»

1. Проаналізуйте епізод зустрічі Аугусто з Автором (розділ XXXI). Який філософський сенс стоїть за сценою, як вона змінює позиції читача, персонажа й автора?
2. Як символ «туману» працює на рівні сюжету, нарації й концепції особистості?
3. У чому суть кризи ідентичності Аугусто? Як Унамуно показує втраченість героя?
4. Як функціонує Віктор Готі у романі? Чим він відрізняється від «Автора»? Які смислові площини відкриває?
5. Простежте художню реалізацію теми сну у «Тумані». Яку роль відіграє сон у побудові ідентичності персонажа?

«Абель Санчес»

6. Чому заздрість стає ключовим мотивом життя Хоакіна? Як вона перетворюється з емоції на екзистенційну в'язницю?
7. Яким чином алюзія на біблійний міф про Каїна і Авеля структурує роман? Проаналізуйте, як цей міф набуває психологічної глибини у творі.
8. Як роман порушує питання про можливість прощення і відкуплення? Яку відповідь дає Хоакін у фіналі – і чи має вона силу трансформації?

«Тітка Тула»

9. Як Хертрудіс реалізує владу через материнську турботу? Якими засобами Унамуно показує приховану амбівалентність її дій?
10. У чому виявляється репресивний характер моралі героїні? Як її «святість» стає інструментом контролю і водночас особистої драми?

11. Які риси агоністичного героя проявляються у Хертрудіс? Як внутрішній конфлікт між жертівністю і невисловленими бажаннями формує її траєкторію?

«Святий Мануель Добрий, мученик»

12. Яким чином герой поєднує пастирське служіння з екзистенційним сумнівом? Проаналізуйте, як його особиста драма (втрата віри) стає джерелом духовної сили для громади.

13. У чому полягає парадокс мучеництва отця Мануеля? Як воно відрізняється від традиційної католицької моделі святості?

14. Яку роль відіграє Анхела як оповідачка? Як її розповідь формує наш образ героя, і в чому полягає її власна еволюція як свідка і спадкоємиці віри?

✦ III. Творчі завдання

1. Унамуно вважає, що лише герой, який сумнівається, гідний безсмертя. Напишіть есе: Чи є Аугусто Перес героєм агонії?

2. Подумайте, що сталося б, якби Унамуно не «вбив» Аугусто. Як могла б розвиватися його історія? Напишіть коротку альтернативну розв'язку роману з коментарем, як вона змінює смисл тексту.

3. У передмові до «Туману» Унамуно порівнює письменника з Богом, який бачить уві сні нас усіх. Напишіть аналітичний текст на тему: Унамуно і Бог як творці персонажів. У чому подібність і розбіжність?

4. Чи існує Автор? – поставте цю тезу в центр власного есе, аналізуючи «розмитість» авторської позиції в Тумані.

5. Напишіть критичний текст у стилі 1920-х, у якому оцінюєте «Туман» як філософську провокацію для модерного читача.

6. Оберіть одного з агоністичних героїв і напишіть внутрішній монолог, у якому розкривається боротьба зі страхом забуття.

Рекомендована література до теми

1. Маєвська О.Т. Концепція особистісної ідентичності в романній прозі Мігеля де Унамуно : автореф. дис. ... канд. філол. наук; Чорномор. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. 20 с.

2. Маєвська О.Т. Екзистенціалізм як філософська основа романів Мігеля де Унамуно. *Вісник Львівського національного університету*. Серія іноземні мови. Львів, 2005. Вип. 11. С. 127–134.

3. Маєвська О.Т. Жіночі образи та моделювання чоловічої психології у романі М. де Унамуно «Туман». *Вісник Львівського національного університету*. Серія іноземні мови. Львів, 2011. С. 184–189.

4. Пронкевич О. Роман як засіб екзистенційного експериментування : післямова // Унамуно, Мігель де. Вибрані романи / пер. з ісп. Ольги Маєвської та Віктора Шовкуна. – Львів : Видавництво «Астролябія», 2012. – С. 547–572.
5. Пронкевич О . Філософське есе Мігеля де Унамуно «Життя Дон Кіхота і Санчо» // Життя Дон Кіхота і Санчо / Пер. з ісп. Віктор Шовкун; наук. ред. Укр. Вид. Олександр Пронкевич і Олег Фешовець. – Львів : Видавництво «Астролябія», 2017. – С. 422 – 447 с.
6. Унамуно, Мігель де. Вибрані романи (*Туман, Абель Санчес, Тітка Тула, Святий Мануель Добрий, мученик*) / пер. з ісп. Ольги Маєвської та Віктора Шовкуна. — Львів : Видавництво «Астролябія», 2012. – 576 с.
7. Унамуно, Мігель де. Любов і педагогіка: Роман / У перекладі Ольги Маєвської; за ред. Богдана Чуми. – Львів : Видавництво «Астролябія», 2016. – 142 с.
8. Унамуно, Мігель де. Життя Дон Кіхота і Санчо / Пер. з ісп. Віктор Шовкун; наук. ред. Укр. Вид. Олександр Пронкевич і Олег Фешовець. – Львів : Видавництво «Астролябія», 2017. – 480 с.
9. Díaz Freire, J. J. Miguel de Unamuno: La feminización de la masculinidad moderna. Cuadernos de Historia Contemporánea. 2017. № 39. P. 39–58. – URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/56265>
10. Garrido Ardila, J. A. Itinerario de la novela modernista española. Revista de Literatura. – 2013. Vol. 75, núm. 150. – P. 547–571.
11. Mayevska O. El diálogo entre lo individual y lo colectivo : el caso de los personajes unamunianos. Actas del VII Congreso de Hispanistas de Ucrania. Lviv : Astrolabio, 2017. P. 44–55. 17 17
12. Mayevska O. La obra narrativa unamuniana en el contexto de la transitoriedad de imágenes y conceptos universales // Actas del VIII Congreso de Hispanistas de Ucrania. Lviv : Astrolabio Editorial, 2018. P. 206–218.
14. Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1912. – 330 p. – URL: <https://www.educ.ar/recursos/152856/del-sentimiento-tr%C3%A1gico-de-la-vida,-de-miguel-de-unamuno>
15. Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. — Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.

Тема 5.

АСОРІН: ЖИТТЯ В ЛІТЕРАТУРІ І ПОЕТИКА СПОГЛЯДАННЯ

15 січня 1996 року Маріо Варгас Льйоса, виголошуючи промову з нагоди вступу до Королівської іспанської академії, присвятив свій виступ Асоріну, назвавши його одним із найелегантніших майстрів іспанської мови і «творцем жанру, в якому художній вимисел та спостереження, подорожня хроніка та літературна критика, інтимний щоденник та журналістський репортаж, поєдналися, щоби створити конденсований, подібно до світла в дорогоцінному камені, неперевершений ювелірний витвір мистецтва»⁸⁷. У цій характеристиці видатного перуанського письменника відображено сутність естетики Хосе Мартінеса Руїса (1873–1967) – одного з найвизначніших прозаїків іспанського модернізму, відомого під псевдонімом Асорін.

На відміну від своїх сучасників Мігеля де Унамуно чи Піо Барохи, Асорін є письменником камерного звучання: він привніс в іспанську літературу модернізму пастельний присмак рідного Леванту, зберігаючи при цьому глибину і розмаїття тем. Народившись в Аліканте, він вивчав право у Валенсії, Гранаді та Саламанці. З 1896 року Асорін оселився в Мадриді, активно займаючись журналістикою й політикою, а в 1924 році став членом Королівської іспанської академії. Період громадянської війни (1936–1939) він провів переважно у Франції, а після повернення до Іспанії залишався осторонь політичного життя. Останні роки письменника минули в самотності серед книг, прогулянок і кіно.

Асорін жив літературою і для літератури. Він був новатором жанру есею ХХ століття, блискучим літературним критиком, знавцем іспанської культури, романістом і драматургом. Його творчий доробок вражає масштабом і багатством: від численних літературно-критичних статей і оповідань до вишуканих збірок есеїв, таких як «Містечка» (*Los pueblos*, 1905), «Шлях Дон Кіхота» (*La ruta de Don Quijote*, 1905), «Кастилія» (*Castilla*, 1912), «Класики і модерністи» (*Clásicos y modernos*, 1913), «Мадрид» (*Madrid*, 1941). Він також опублікував шістнадцять романів, серед яких «Щоденник хворого» (*Diario de un enfermo*, 1901), «Воля» (*La voluntad*, 1902), «Антоніо Асорін» (*Antonio Azorín*, 1903), «Сповідь маленького філософа» (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904), «Донья Інес» (*Doña Inés*, 1925), «Фелікс Варгас» (*Félix Vargas*, 1928), «Сюрреалізм» (*Superrealismo*, 1929) і «Село» (*El pueblo*, 1930). Таємниця стилю Асоріна – у його здатності поєднати елегантність із

⁸⁷ Vargas Llosa, Mario. *Las discretas ficciones de Azorín*. Madrid, 1996. [Електронний ресурс]. – URL: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Mario_Vargas_Llosa.pdf

простотою, роздум із спостереженням, перетворивши буденність на мистецтво.

Поетика споглядання: особливості стилю Асоріна. Проза Асоріна репрезентує радикальну інтеріоризацію модерністського письма в іспанській літературі. Його творам властива майже повна відсутність зовнішньої дії, розмитість хронології й згасання конфлікту. Натомість на перший план виходить повільна, майже застигла свідомість, занурена у споглядання, пам'ять і тишу. Така естетика проголошує нову модель буття в тексті – буття без подій, але з внутрішньою напругою.

Центральною категорією цієї прози є **сповільнення**. Асорін використовує сповільненість не просто як стилістичний прийом, а як світоглядний вибір – свідому відповідь на кризу лінійної оповідної літератури, на втрату віри у безперервний прогрес і ясний сенс історії. У світі, що втратив свою центровану «велику оповідь», письменник обирає стратегію зупинки та споглядання, аби відновити контакт із самою тканиною життя. Асорін створює особливу чутливість письма, де в центрі стоїть не сама подія, а її відлуння, не дія, а переживання, не зміна, а пам'ять про зміну.

Ніл Сантіаньєс серед ключових рис поетики Асоріна виокремлює «імпресіонізм описів, ліризм прози, металітературні відступи, багатшаровість оповідних голосів, мимовільну пам'ять, екфразис, важливість сенсорного сприйняття»⁸⁸. Дійсно, Асорін – насамперед майстер стилю. Проза Асоріна відзначається ясністю й стриманістю, що дозволяє побачити речі у їхній абсолютній, «голій» сутності. Проза відмовляється від пишної риторики, складних конструкцій і гучного пафосу. Вона прозора, але не плоска; стримана, але наповнена глибокою емоцією.

Такий стиль органічно поєднується із мозаїчною композицією текстів: романи і збірки есеїв Асоріна складаються з коротких фрагментів, дрібних епізодів, які не завжди логічно пов'язані, але разом творять єдине враження ритму життя. Лаконізм і врівноваженість фраз створюють ефект наближеного бачення крізь «збільшувальне скло пам'яті» – у його творах часто згадуються оптичні прилади, за допомогою яких письменник ніби здійснює «подорож у часі». Кожен фрагмент оформлено як мініатюру – словесну мозаїку, де кожна фраза, мов мазок пензля, є частиною загальної візуальної ідеї.

Однією з визначальних рис стилю Асоріна є **імпресіоністичний характер** письма. Події в його текстах не розгортаються – вони зупиняються, фіксуються. Проза Асоріна нагадує живопис імпресіоністів: увага зосереджена на миттєвому враженні, на переломленому світлі, на мінливих станах природи

⁸⁸ Див. Santiañez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.

й свідомості. Опис пейзажу, деталі побуту, ледь помітні зміни настрою набувають у нього ваги повноцінних подій. При цьому цей імпресіонізм не обмежується зовнішнім зображенням – Асорін проектує імпресію всередину, у психологічний простір героя: відблиски світу заломлюються у свідомості, стаючи частиною внутрішнього ландшафту персонажа. Світ і свідомість у цій прозі нерозривні: опис дерева, світла чи вулиці є водночас описом стану душі – її невидимих тривог, туги або просвітлення.

З цієї імпресіоністичної установки народжується *ліризм прози* Асоріна: кожна річ, кожен жест, кожен настрій виписані як поетичні елементи мозаїки буття. Текст не так розповідає історію, як оспівує існування, уникаючи великих декларацій і залишаючи простір для мовчазних відлунь. Сенсорика письма – тонка й делікатна, уважна до запахів, кольорів, текстур – відкриває читачеві світ, який говорить не логікою подій, а логікою вражень.

Пейзаж як стан душі і форма історичної пам'яті. Пейзаж у прозі Асоріна – це не просто опис природи, а форма саморефлексії, візуальний прояв стану душі. Йдеться не так про топографію, як про топологію внутрішнього переживання: порожнеча старого міста резонує з тугою пам'яті, розмиті контури полів – з невпевненістю у майбутньому, тиша пустельної площі – з відчуттям екзистенційної самотності. Природа в його текстах стає співучасником і відображенням душевного стану, простором, у якому час ніби зупиняється й акумулюється в текстурі світла, у ритмі вітру, у тріщинах старого каменю. Це ототожнення пейзажу й душі перегукується з імпресіонізмом лірики Поля Верлена чи прози Вірджинії Вулф.

Водночас пейзаж у Асоріна – це також самодостатній простір, де проявляється історична пам'ять місця. Письменник з надзвичайною уважністю й ніжністю описує села, міста, поля Іспанії, і вони постають як живі істоти, що дихають і пам'ятають. Його есеї сповнені образами іспанських ландшафтів, старовинних вуличок і міст, де оживають тіні Фрай Луїса де Леона, Селестини, Ласарільйо. Асорін намагається повернути минуле, осмислюючи його за Унамуно як «інтраісторію»: через образи старого будинку, занедбані вулиці, порожнього балкона він передає історію часу, що залишив у цих місцях свої невидимі сліди. Пейзаж у нього – це форма присутності минулого в теперішньому, спосіб існування історії без великих наративів, через крихітні деталі повсякдення.

«Чарівність буденного»⁸⁹ і поетика дрібниць. Однією з найтонших

⁸⁹ «Чарівність буденного» – таку назву має присвячене Асоріну есе Хосе Ортеги-і-Гассета. Див. José Ortega y Gasset. Azorín o primores de lo vulgar // El Espectador I y II (1916-1917). Herederos de José Ortega y Gasset. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2016. Pp. 245-349.

прикмет стилю Асоріна є вміння знаходити красу у буденному, чарівність у дрібницях. Його проза далека від великих подій чи героїчних сюжетів; вона про повсякденність, у якій приховане справжнє життя. Чашка кави на столі, тінь від дерева на стіні, шелест вітру у вузькій вуличці – все це в його текстах набуває значення, стає осердям емоційного переживання.

Таке ставлення до буденного є проявом філософського прийняття світу у його найпростішій, але й найглибшій формі. В Асоріна немає нічого урочистого чи грандіозного; його мистецтво проникає у той глибинний шар нашої душі, де живуть дрібні, мінливі емоції. Ці «дрібниці» займають у його картині світу перший план, а велике й монументальне зведене лише до фону.

Такий **культ малого** перегукується з ідеєю «вічної поезії малого й повсякденного», яку Асорін, за власним зізнанням, перейняв із творів Луїса Вівеса⁹⁰. У поезиці дрібниць він виявляє ту саму інтуїцію, що визначає його ставлення до часу і пам'яті: важливим є не те, що стається один раз і назавжди, а те, що повторюється, що триває, що ледь помітно минає, але водночас залишається з нами у вигляді неясного, проте живого сліду.

«Жити – це бачити, як усе повертається»: меланхолія часу. У творчості Асоріна час – не стільки рушій історії, скільки субстанція болю, пам'яті й незворотності. Повільний, але невблаганний хід часу в його текстах постає як джерело меланхолійного споглядання світу, в якому повторення стає і фатумом, і естетичною формою порятунку. Асорін дивиться на час не крізь призму героїчної боротьби, а крізь призму тихого внутрішнього примирення з неминучим. Для Асоріна плин часу – болісний: час минає повільно, але невпинно, події повторюються у невблаганному, майже космічному вічному поверненні.

Письменник проєктує свою меланхолійну чутливість на все довкола. Він описує повсякденне життя, яке спливає одноманітно – завжди ті самі обличчя, ті самі пейзажі, ті самі слова; змінюються лише імена дієвих осіб, але біль і смуток залишаються. Втім, ця меланхолія – не трагічна, а тиха, повільна, внутрішньо багата. Вона існує поряд із бажанням вхопити мить, що зникає, зафіксувати у пам'яті все пережите. Асорін живе, щоби пробуджувати спогади – він споглядає. За визначенням Сантіаньєса, асорінівська меланхолія є «солодкою», без трагедії чи конфлікту, і має внутрішню багатозначність: «У переважній більшості своїх творів автор пише з “солодкою меланхолією”, що народжується зі споглядання та прийняття вселенського болю. У прозі Асоріна меланхолія є водночас розумінням і прийняттям, визнанням і жалобою,

⁹⁰ Див. Fuster García, Francisco. Azorín y la "historia menuda" de España: una lectura de Los pueblos (1905) // Historiografía Histórica. – 2015. – Vol. 17. – P. 106. – URL: <https://periodicos.ufop.br/hhist/article/view/713/891>

спогляданням і подоланням»⁹¹. Зіткнувшись із монотонністю та смутком буття, людина, за Асоріном, може лише змиритися і споглядати світ «sub specie artis», тобто через мистецтво та пам'ять. Звідси – глибока естетизація часу в його творах. Зокрема, про це красномовно свідчить збірка есеїв «Кастилія», яка постає як ода часові й пам'яті, оспівування «порожніх просторів» буття, де кожна замальовка насичена тихою печаллю минушості.

В есеї «Місто і балкон» (*Una ciudad y un balcón* з книги *Castilla*, 1912) час візуалізовано через тричастинну композицію, що охоплює три історичні епохи й зміну фасадів цивілізації, але показує незмінну сутність людського болю і самотності. На балконі старого будинку у центрі міста сидить чоловік – постійний спостерігач. Він незмінний у своїй меланхолійній позі та погляді, тоді як навколо нього змінюються костюми, ідеї, декорації епох.

У першій сцені – доба Відродження: щойно відкрито Америку; на майдані галас, мандрівники діляться враженнями та неймовірними оповідями, Селестина шукає нову «жертву». Чоловік на балконі виглядає, наче гравюра із Сервантесівських часів, і зі смутком споглядає метушню на площі.

У другій сцені – XVIII століття, епоха *afrancesados*: люди в перуках та камзолах, лунають гасла Дідро і Руссо. Чоловік на балконі змінився лише зовні (зголив бороду і носить перуку), але очі в нього ті самі.

У третій сцені – XX століття: час телеграфу, газет, індустріалізації, соціалістичних ідей. Однак сумний погляд спостерігача залишається незмінним.

Мода, костюми і звичаї минають, але те, що найважливіше, лишається: той самий біль крає серце, та сама туга огортає людину: «Вічність, незбагненна вічність болю! Яких би вершин і благ не досягнув рід людський, [...] завжди буде задумлива і сумна людина, яка сидить, схиливши голову на руку. І ніхто її від болю не позбавить»⁹². Ця кульмінаційна фраза завершує оповідання, наголошуючи на думці: вічність для людини – це вічність страждання, і жодні досягнення прогресу не звільнять її від екзистенційного болю. Меланхолія тут набуває стоїчного характеру: це не відчай, а радше прийняття і навіть естетизація страждання як сутності людського буття. Модерне, галасливе XX століття виступає лише новою рамкою для стародавньої сцени самотнього болю.

Ту саму меланхолійну структуру, піднесену до філософської та культурної вершини, Асорін розгортає в есеї «Хмари» (*Las nubes*, 1912). У

⁹¹ Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 493.

⁹² Azorín (Martínez Ruiz, Jose). Una ciudad y un balcón // Castilla. Alianza Editorial, 2013. [Електронний ресурс]. – URL: <https://archive.org/details/MartnezRuizAzornCastilla/page/n39/mode/2up>

самому серці цього твору – афористична фраза, що визначає його ідейний стрижень: «*Vivir es ver volver*» («Жити – це бачити, як усе повертається») ⁹³. Цей афоризм перегукується з ніцшеанською концепцією «вічного повернення», але в Асоріна він позбавлений драматизму і набуває ліричного відтінку прийняття. Есеїстичний текст перетворюється на філософсько-культурну мозаїку, де переплітаються літературна пам'ять, живопис, музика, естетика тиші й споглядання. Оповідь відкривається несподіваною алюзією: «Калісто і Мелібея, герої трагікомедії “Селестина” (1499), одружилися» ⁹⁴. Ця пряма відсилка до класичного твору іспанської літератури не лише активує культурну пам'ять, а й вводить мотив альтернативної долі – у Асоріна Мелібея і Калісто не гинуть, як у Ф. Рохаса, а спокійно живуть далі у світі гармонії.

У їхньому домі панує естетика тиші, впорядкованого простору і застиглого світла, що нагадує живопис Веласкеса. Особливо промовистою є алюзія на картину «Меніни»: просторове розташування та гра світла у творі Асоріна відтворюють ефект застиглого полотна. В цій нерухомій, живописній сцені постає Калісто – зрілий чоловік, що має все для щастя (дім, родину, любов, музику, книги). Він сидить у тиші на терасі (спершись головою на руку, подібно до чоловіка з «Міста і балкона») і споглядає рух хмар на небі. Калісто переживає не плин часу, а його структуру – відчуття, що все вже було і знову повторюється. Його мовчазне споглядання позначене втомою від часу: «Чи є відчуття більш трагічне, ніж відчуття часу?» ⁹⁵. Але Калісто не протриває часові – він приймає його, вловлює повторюваність у тиші та хмарах. Його зовнішнє благополуччя нічого не варте перед внутрішнім усвідомленням, що все вже було і все повернеться – як ці хмари.

Свідомість героя розчиняється у безперервному потоці спогадів і передчуттів, де стирається межа між минулим і майбутнім. Хмари, що пливають небом, стають ключовою метафорою тривалості: «Хмари, як море, завжди різні і завжди однакові» ⁹⁶. У цьому образі часові зміни постають як безперервні, але не прогресивні – вічне повернення в природі. Час у «Хмарах» не вимірюється – він переживається. Усе, що відбувається, має флюїдну структуру, подібну до берґсонівської концепції *durée* (тривалості) як безупинного потоку, в якому майбутнє вже вкорінене в минулому, а минуле ніколи не зникає.

Пейзаж більше не ілюструє реальність – він розгортає **візуальну медитацію**, яку ми пізнаємо через свідомість, занурену у власну тишу. Це

⁹³ Azorín (Martínez Ruiz, Jose). *Las nubes // Castilla*. Alianza Editorial, 2013. [Електронний ресурс]. – URL: <https://archive.org/details/MartnezRuizAzornCastilla/page/n39/mode/2up>

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

естетика не зовнішнього зору, а внутрішнього бачення. Свідомість Калісто – своєрідна часово-просторова в'язь, у якій немає чітких меж між «тоді», «тепер» і «потім». Такий спосіб мислення є фундаментальним для модернізму, що мислить категоріями не дії, а переживання. Калісто переживає не окремі миті, а глибини часу, де спогад перетікає в передчуття: «Коли ми хочемо зупинити час... бачимо, як він проминає – тижні, місяці, роки...»⁹⁷.

Цей досвід перегукується з екзистенційним розумінням часу у М. Гайдеггера: людина є часом, тобто існувати – означає бути смертним, спрямованим до свого кінця. Калісто живе не теперішнім моментом, а у медитативному горизонті пам'яті та передчуття, де все вже відбулося і повинно повторитися. Втома Калісто – не від життя, а від наперед відомої структури світу. Вічне повернення у нього не героїчне і не радісне, а меланхолійне: він приймає його, бо інакше неможливо.

Кульмінація настає, коли Калісто бачить свою доньку Алісу, яка повторює його минуле. Молодий мандрівник, що приходить до неї в саду, виявляється тінню самого Калісто в іншому часі. Повторення виявляється неминучим – і наповненим тихою, болісною красою. Саме в цьому полягає суть асорінівської меланхолії: визнання циклічності часу як умови існування, в якому кожен рух є варіацією давно прожитого руху. Все мине – і все повториться, як ті хмари, що завжди різні, але завжди однакові.

Отже, «Хмари» постають як модерністський текст-мікросвіт, де споглядання замінює дію, де минуле і майбутнє присутні в теперішньому, а кожна фраза несе тінь багатовікової культури. Мова Асоріна прагне не повідомити, а відобразити мить, вловити структуру повторення, зробити її видимою в поезії повсякденного. Це не просто модерністська притча про споглядання – це проза, що мислить себе як картина, де літературний простір вбирає структуру класичного живопису як вічного застиглому часу. Це своєрідна *елегія про час, що минає*, аби знову повернутися; і в цьому – не трагізм, а та сама «солодка» меланхолія, тиха злагода з вічністю.

Мистецтво зупиненого часу: екзистенційний вимір. Концепція часу у Асоріна нерозривно пов'язана з екзистенційною проблематикою його творів, пройнятих болісним усвідомленням тлінності буття. Письменник намагається протистояти плину часу – не зупинити його буквально, а зберегти в мистецтві бодай його примарний відбиток. У центрі його філософії – застигла мить, що перетворюється на вічність. Як зауважив Хосе Ортега-і-Гассет: «Рух життя – помірне, незворотне наближення смерті... Рух – це розтрата життя, маска

⁹⁷ Ibid.

смерті, що вдає із себе життя»⁹⁸. Цей стоїчний підхід до неминучості кінця пронизує пізню прозу Асоріна.

В оповіданні «Метелик і полум'я» (*La mariposa o la llama*, 1928) мотив болісного часу знаходить вишукане втілення. У цьому творі меланхолія часу, розгорнута в «Хмарах» і «Місті та балконі», трансформується на елегію **нездійсненого бажання**. Якщо в попередніх текстах вічне повернення сприймалося стоїчно, як форма гармонійного примирення зі світом, то у «Метелику і полум'ї» воно набуває іншого забарвлення – екзистенційної тривоги, безмовного діалогу з неминучістю кінця. Асорін створює притчу про нездійсненне прагнення, фатальну зумовленість і внутрішню самотність, показану на тлі філософських уявлень про час, долю та смерть. Твір поєднує ознаки модерністської символіки з екзистенційною напругою, притаманною іспанській інтелектуальній традиції початку ХХ століття.

У повільному й ніжному ритмі часу розгортається історія Бланки Дюран – витонченої, задумливої жінки, чії спогади й бажання пов'язані з маленькою старовинною площею у Леоні. Її життя, сповнене розкішних подорожей, світських розмов, паризьких вулиць і середземноморських краєвидів, огорнуте серпанком туги за чимось незбагненим, майже містичним – за миттю абсолютного спокою. В серці героїні живе ностальгія не так за конкретним місцем, як за станом душі, який одного разу осяяв її серед тиші та осіннього світла тієї площі: «Я хотіла б знову побачити ту площу...»⁹⁹. Це бажання спонукає її постійно мандрувати – але жодна мандрівка не приводить Бланку до омріяної мети. Кожна спроба досягнути бажаного місця відкладається через різні обставини – то світські справи, то особисті хвилювання. Такий ритм постійного наближення й віддалення створює відчуття зупиненого часу, в якому живе героїня. Одночасно її туга «мовби тиша, була така густа, така глибока, наче смертна»¹⁰⁰ – є тугою за тим, що необоротно зникло, залишивши по собі лише відлуння.

Зрештою Бланка дістається тієї священної точки спокою – але світ уже змінився, і разом з ним змінилася сама площа. Мить краси обертається фатальним фіналом: героїня гине від випадкової кулі. Бланка, мов метелик, летить на вогонь – і полум'я, стрімке й абсурдне, стає кінцем її шляху. Але чи справді ця смерть – просто випадковість? Чи, можливо, все її життя було тільки невпинним рухом до смерті, з якою вона вже давно вела мовчазний діалог?

⁹⁸ José Ortega y Gasset. Azorín o primores de lo vulgar // El Espectador I y II (1916-1917). Herederos de José Ortega y Gasset. Madrid: Alianza Editorial, 2016. P. 270-271.

⁹⁹ Azorín (Martínez Ruiz, José). La mariposa o la llama. Blanco y Negro, 1928. [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.jesufelipe.es/azorin2.htm>

¹⁰⁰ Ibid.

Цей витончений твір є медитацією над часом, долею та внутрішньою нездійсненністю бажань – над тим фатальним покликом, якого не уникнути. Миттєвість і вічність тут перетинаються в погляді жінки, що шукає не так конкретну площу, як спокій у світі, де його вже не існує.

Час в оповіданні є не лінійною послідовністю подій, а радше хвилиною внутрішнього переживання: «А думка Бланки, блукаючи і мріючи, мандрує далеко, дуже далеко; прямує до тієї старої міської площі»¹⁰¹. Минуле, спогади, майбутнє – все переплетено в єдиному психічному просторі свідомості героїні. Такий підхід до часу співзвучний філософії Анрі Бергсона, де час є тривалістю, що переживається, а не підпорядкований механічній послідовності хвилин.

Життя Бланки – це не шлях до мети, а варіація одного бажання, яке повторюється у фразах, маршрутах, поглядах. Воно перетворюється на цикл, і саме тут відлунює ніцшеанський мотив вічного повернення: тендітно-естетизоване життя героїні виявляється варіацією одного й того ж сценарію, що зрештою веде до трагічного, але неминучого завершення. Кожен жест Бланки – як політ метелика, що не вміє відрізнити світло від полум'я. Образ метелика перетворюється на архетип людського пориву до ідеалу, навіть якщо той ідеал губить людину. Це неусвідомлений потяг до самознищення, закладений у самій природі бажання. Бланка не тікає від смерті – вона лине до неї. Полум'я для неї – не так трагедія, як неминучість, осяяна світлом: це краса як передумова зникнення.

Фінал твору підкреслює цю логіку. Коли Бланка нарешті дістається омріяної площі, її зустрічає раптовий постріл. Смерть постає як абсурд, як випадковість, що водночас була невідвратною. У цьому парадоксі – екзистенційна глибина: смерть є єдиним, що надає остаточного сенсу всьому попередньому життю. Таким чином, пошук героїнею тиші завершується остаточною тишею – тобто смертю: «І, можливо, в глибинах безодні – туманності планети – було визначено, що мрійлива, ніжна, романтична жінка мусила подолати тисячу труднощів, тисячу перешкод, аби, мов метелик до полум'я, полинати назустріч своєму кінцю – до маленької площі, сповненої тиші, миру, спокою, в старому місті»¹⁰². Полум'я символізує і смерть, і сенс: летіти на вогонь – означає жити, а жити – означає згасати. І все ж у цій неминучості є своя краса – тиха, витончена, болісна.

«Метелик і полум'я» – прозорий текст-елегія, у якому Асорін показує, як фігура бажання зливається з фігурою загибелі. Бланка не просто мріє про інше місце – вона уособлює тривале, чуттєве прагнення зупинити час, пережити спокій у світі, де вже ніщо не може зупинитися. У цій історії немає

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

гучної кульмінації – є лише повільне згасання, перетікання одного дня в інший, одного бажання – в нове відтермінування. І лише фінал, ця миттєва зустріч із випадковою смертю, надає всьому значення, перетворюючи мету на знак долі. Твір демонструє красу як прелюдію до зникнення, смерть – як здійснення, а пам'ять – як тремтливу тінь на стіні буття.

Романістика Асоріна: від модерністської тиші до авангардного експерименту. Романна творчість Хосе Мартінеса Руїса є фундаментальною складовою його модерністського проекту. Хоча славу він здобув передусім як есеїст і критик, саме в жанрі роману Асорін найглибше реалізував свою концепцію «нерухомого буття», естетику тиші, філософію повторення й поетику сповільнення. Його експериментування зі словом у прозі поступово еволюціонувало від камерної модерністської форми початку століття до сміливих авангардних пошуків 1920-х років – і водночас залишалося цілісним продовженням тих самих естетичних інтуїцій.

Ранні романи (1901–1904). Перші прозові твори Асоріна, написані між 1901 і 1904 роками, утворюють своєрідну трилогію з головним героєм Антоніо Асоріном (вочевидь, *alter ego* автора). Ці ранні романи реформують жанр на рівні структури та стилю, закладаючи основи нової романної форми. Асорін переосмислює природу роману, відмовляючись від традиційної фабули, розвитку характерів, кульмінацій і розв'язок. Натомість він будує прозу як потік свідомості, як чергування ліричних фрагментів, спогадів і медитацій, де зовнішня дія мінімальна або відсутня.

Вже перший роман, що передує трилогії про Антоніо Асоріна, – «Щоденник хворого» (*Diario de un enfermo*, 1901) – відкриває герметичний внутрішній світ, у якому фрагментарність і рефлексія замінюють зовнішній сюжет. Головний персонаж – невідомий хворий оповідач – перебуває у стані розщепленої свідомості, не здатний примирити думку з життям. Відсутність чіткої дії, суміш інтимного щоденника з філософським трактатом, стилістична стриманість – усе це формує модерністський наративний простір, де текст стає полем самосвідомості героя. Уже тут окреслюються основи асорінівської естетики споглядання: дні героя тягнуться одноманітно, ізоляція набуває рис онтологічної нудоти, а час розкладається на безподієву монотонність. Цей стан переростає у поле внутрішньої туги, що резонує з екзистенційною меланхолією всієї прози Асоріна.

У другому романі, «Воля» (*La voluntad*, 1902), письменник демонструє радикальне переосмислення романної форми й онтології суб'єкта. У творі відсутня класична фабула як послідовність подій – вся оповідь побудована як безперервна рефлексія, в якій дійсність розчиняється у суб'єктивному сприйнятті. Воля – поняття, винесене в заголовок, – постає не як рушійна сила,

а як втрата, що призводить героя до абулії (стану повного душевного виснаження, майстерно описаного Анхелем Ганіветом).

Головний герой, молодий інтелектуал Антоніо Асорін, занурений у роздуми про буття, філософію, мистецтво і передусім про власну нездатність діяти. Герой не бореться зі своїм станом – він його споглядає і проживає. Атмосфера роману пронизана меланхолією та екзистенційним сумом; особливо виразно це проявляється в емоційному монолозі героя: «Сьогодні я почуваюся сумним, пригніченим, лагідно розпачливим»¹⁰³. Цей епізод передусе згадці про Шопенгауера, наголошуючи на впливі філософії песимізму на емоційний ландшафт твору. Воля як джерело страждання проявляється і як філософський концепт, і як глибинний досвід: герой балансує між знанням і безсиллям, бажанням і паралізуючою апатією. Це не лише психологічний стан героя, а й художній принцип побудови тексту: дія в ньому зведена до мінімуму або й зовсім відсутня. Натомість роман наповнюється численними коментарями, діалогами та монологами, які фрагментують оповідь. Така композиція породжує текст-медитацію, де інтеріоризація повністю витісняє традиційну фабулу. Час у романі розгортається повільно, спіралеподібно; події повторюються у монотонному ритмі «вічного повернення». Ідея циклічного часу постає як глибока незмінна істина людського існування – повторення без еволюції і без надії.

«**Антоніо Асорін**» (*Antonio Azorín*, 1903), другий роман трилогії, продовжує цей експеримент, занурюючись ще глибше у поетику мовчання, інтеріоризації та металітературної гри. Автобіографічна природа тексту досягає тут виняткової чистоти: персонаж і автор зливаються в одне, як дві проєкції єдиної свідомості.

Роман не має сюжету в традиційному сенсі – це потік листів, спогадів, мікро-елегій, що розчиняються у поетиці затримки й недомовленості. Нерозвинений, призупинений у зародку зв'язок між героєм Антоніо та його коханою Пепітою свказує на потенційну втрату, тривалість болю. В одному з листів Антоніо, сповненому розпачливої ніжності, віддзеркалюється весь емоційний контур твору: «Пепіто, Пепіто: я зворушений і ось-ось розридаюсь... Я бачу себе самотнім, я бачу себе сумним; я бачу, як молодість моя минає безплідно, без ніжності, без ласки, без розради...»¹⁰⁴. Цей момент – кульмінація поетики невисловленого: не саме почуття, а його тінь формує глибину роману.

¹⁰³ Azorín (Martínez Ruiz, José). *La voluntad*. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1965. [Електронний ресурс]. – URL: https://archive.org/details/lavoluntad0000azor_h8b0

¹⁰⁴ Azorín. *Antonio Azorín: pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor* [Електронний ресурс]. – Project Gutenberg, 2008. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/26545>

Особливе місце в «Антоніо Асоріні» посідає механізм *мимовільної пам'яті*. Він руйнує лінійність часу: пам'ять активується випадково – кольори, запахи, звуки, предмети пробуджують минуле, яке осіло в підсвідомості (розд. XV). Відбувається моментальна епіфанія – злиття часу і свідомості героя. У цьому Асорін зближується з Марселем Прустом, хоча їхні інтенції різні: у француза це акт естетичного відкриття, у іспанця – форма смутку, онтологічна вага повернення. Оповідь перетворюється на простір пробуджених фрагментів, де пам'ять діє не за логікою хронології, а за законами внутрішнього резонансу. Поняття часу також переосмислюється: на відміну від «Воли», де панує нав'язливе вічне повернення, тут час радше зависає, тремтить у своїй нездійсненності. Він не рухається вперед, а коливається, утворюючи хвилеподібний ритм існування. Ця нестійкість часу виявляє екзистенційний нерв роману: Антоніо живе у сповільненому русі, де кожна пауза – форма буття, а кожне відлуння – форма пам'ятати.

«Антоніо Асорін» – це не стільки роман, скільки онтологічна медитація про суб'єкта, який існує лише в моменті розмислу. Усе, що відбувається, не має значення, якщо не резонує в душі. У цьому проявляється естетика сповільнення, доведена тут до концептуальної завершеності: письменницька дія уподібнюється буттю, а мовчання стає головним елементом стилю.

«Сповідь маленького філософа» (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904) завершує трилогію про Антоніо Асоріна. Це автобіографічний текст, проте не в класичному сенсі: письменник не просто згадує своє дитинство, він переписує його як досвід, що не зникає, а продовжує жити в свідомості. Замість лінійної оповіді маємо конструкцію внутрішнього часу, що триває не хронологічно, а емоційно. Форма твору підкреслює цю інтенцію: книга відкривається двома передмовами – «Де я написав цю книгу» та «Походження цієї книги» – підписаними іменами «Асорін» і «Х.М.Р.» (ініціали справжнього імені автора), що створює гру з ідентичністю, де межа між автором і героєм стирається. Віднині «я» – не центр дії, а місце пам'яті, порожнеча, де відлунюють образи минулого.

Логіка тексту змінюється: оповідь структурується не подіями, а настроями, враженнями, звуками, з яких конструюється ностальгійна топографія свідомості. Це саме та «топографія» – не фіксація простору, а карта емоційної присутності у часі, де минуле повертається не за логікою пам'яті, а через раптові вторгнення в теперішнє. Асорін не просто оповідає про своє дитинство – він перетворює його на філософські епіфанії, в яких втрата набуває естетичної ваги. Авторіві важливо не *що* сталося, а *як* це пам'ятається. Механізм нарації тут – мимовільна пам'ять: миті увічнюються в осяяннях, де зливаються різні часи життя того, хто згадує. Таким чином, час

перестає бути хронологією – він стає системою вторгнень: минуле не «пам'ятається», а раптово присутнє, як певний стан. Саме це робить роман справді модерністським: він не описує зміну, а відтворює ритм *повтору*, відлуння, що ніколи не повертається однаковим.

Одним із найсильніших епізодів, де внутрішнє переживання формує текст замість події, є XL розділ «Ті жінки». Тут немає конкретної ситуації – лише інтенсивність втрати, невимовне відчуття, що пронизує структуру мови. Як відзначає дослідник Гаррідо Арділа, «ліризм тут сягає захопливої краси, що надає всьому тексту сумної меланхолії»¹⁰⁵. Ця меланхолія – не просто емоційна тональність твору, вона – антропологічна константа: людина у світі Асоріна є істотою, що споглядає втрату.

Окремої уваги заслуговує і *метатекстуальність*: у передмовах автор прямо вказує на мотивацію написання – друзі вмовили його писати «замість того, щоб іти в парламент». Це рішення носить онтологічний характер: написати книгу – означає зберегти себе. У цьому контексті «Сповідь...» постає як книга-опір зникненню, як спосіб зупинити час через спогад. Врешті, цей твір не просто завершує цикл – він підсумовує експеримент з прозою, що мислить не фавулою, а ритмом свідомості. Це роман-спогад, розгорнута структура внутрішнього часу, в якій «я» не оповідає про себе, а слухає, як у ньому говорить те, що вже втрачено, але не зникло.

Таким чином, рання романістика Асоріна вибудовує унікальний простір споглядання, де текст не стільки оповідає про світ, скільки вловлює його мовчазні коливання. Але цей модерністський проект не залишився статичним. У наступні десятиліття письменник продовжив розвивати свою естетику сповільнення й фрагментарності – прагнув до самих меж авангардного експерименту, зберігаючи при цьому вірність своїй чутливості.

Поворот до авангарду (1920-ті роки). У зрілий період творчості Асорін здійснює тонкий, але радикальний перехід до авангарду. Цей перехід не є запереченням ранньої естетики, а радше її органічним продовженням і загостренням. Письменник спрямовує свою поетику сповільнення, фрагментарності та інтеріоризації до максимального зближення з новими формальними пошуками епохи. В основі цього руху – поглиблення інтенцій, намічених іще в ранніх романах: звільнення слова від тиранії фавули, переосмислення часу як вічної затримки й монотонного повернення, фрагментація досвіду як єдиного способу вловити сутність буття.

Пізня проза Асоріна радикалізує ці інтуїтивні акти: текст не просто сповільнює час – він його розчиняє; не лише фіксує внутрішні стани – він стає

¹⁰⁵ Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, № 150. – P. 560.

їх безпосереднім втіленням у формі чистих імпресій, ескізів, незавершених жестів. Роман перестає бути замкненою формою зі сталим початком, розвитком і кінцем; натомість він розгортається як відкритий простір, як чернеткова мозаїка, де фрагмент і пауза важливіші за сюжетну послідовність. Це рух у бік розриву з класичними наративними канонами, у бік естетики незавершеності, множинності, спонтанної відкритості до світу.

Проте зв'язок Асоріна з авангардом має унікальну природу. На відміну від футуристів чи сюрреалістів, для яких розрив із традицією означав агресивне руйнування звичного, у Асоріна модернізм і авангард творять безперервний континуум. Його пошуки зберігають інтимний, елегійний тон; експерименти з фрагментарністю і «прероманом» (незавершеним романом) випливають не з бажання нищення, а з прагнення зберегти в тексті найкрихіткіші форми досвіду.

Поняття «сюрреалізму» в інтерпретації Асоріна набуває особливого забарвлення, що полягає не так у пошуку ірраціонального чи підсвідомого, як у зверненні до «вищої реальності» – внутрішньої, інтуїтивно-чуттєвої сфери буття. Світ у пізній прозі Асоріна не фантастичний, а *заглиблений у внутрішню екзистенцію*, де розмиті межі між уявою, пам'яттю і реальністю творять новий тип чуттєвого досвіду.

Отже, зріла проза Асоріна – унікальне явище: це авангард без крику, експеримент без бунту, де сам акт письма стає формою існування у світі, що постійно вислизає за межі звичного. Його літературна еволюція доводить, що справжній авангард не завжди потребує вибуху – іноді він відбувається через поглиблення тиші, розщеплення руху, кристалізацію найніжніших імпульсів свідомості у відкритому просторі мови.

Прикладом цієї трансформації форми є роман «Фелікс Варгас» (*Félix Vargas*, 1928). Тут Асорін переходить до нової літературної свідомості: романна форма перестає бути простором наративного розвитку і стає простором авто-рефлексивного письма. Вперше повною мірою здійснюється перехід від модерністської інтеріоризації до авангардної відкритості: роман розгортається як рефлексія над самим процесом створення роману. Це у свою чергу вписується у літературний діалог епохи, зокрема з М. де Унамуно, який у своєму есеї «Як твориться роман» («*Cómo se hace una novela*», 1927) проголосив ідею відкритого, самосвідомого твору про власне становлення. Асорін відгукується на цей заклик, але йде ще далі: його твір не тільки ставить під сумнів класичну форму роману, а й розчиняє її у багатоголосі думок, в еліптичних фразах і фрагментарних нотатках без чіткої послідовності подій. Через цей експеримент Асорін вступає в прямий діалог з авангардом – з ідеями фрагментації, відкритого тексту й автоматичного письма – водночас

залишаючись вірним своїй естетиці сповільнення, споглядання і туги. У цьому романі література постає як нескінченне мислення, де кожен уривок – не уламок втраченої цілісності, а автономна форма життя.

Найрадикальнішим експериментом письменника стала книга «Сюрреалізм» (*Superrealismo*, 1929). Цей твір постає у вигляді збірки нотаток, начерків, фрагментів, що, за задумом оповідача, передують створенню справжнього твору. Сам Асорін називає цей текст «прероманом» – тобто *анти-формою* роману – у якому лише окреслено місце дії, історію та персонажів¹⁰⁶. Текст демонструє поетику відкритості, невизначеності, багатоголосся – фундаментальні ознаки авангардного мистецтва. Стиль телеграфічний, уривчастий, свідомо імітує імпровізацію, надаючи письму ознак спонтанного потоку свідомості. Фрагменти перемежуються численними цитатами з інших авторів, створюючи ефект інтертекстуальної павутини, де кожен голос відлуноює в іншому і зникає межа між власним та запозиченим словом.

Варто зауважити, що під «сюрреалізмом» Асорін розуміє не стільки стиль бретонівського сюрреалізму зі сновидіннями й автоматичним письмом, скільки інтуїтивне звернення до «вищої» реальності – внутрішнього життя відчуттів. Оповідач прагне не створити ілюзорний світ фантазій, а реконструювати реальність як потік вражень – колірних, звукових, нюхових, емоційних. Простір цього твору схожий радше на мозаїку фрагментів чуттєвого досвіду, ніж на цілісну історію¹⁰⁷. Немає більше чіткої межі між змістом і формою: сам акт письма, його незавершеність, непередбачуваність і спонтанність стають змістом.

«Сюрреалізм» втілює глибоку кризу репрезентації, що охопила європейську культуру після Першої світової війни, але у версії Асоріна ця криза оформлюється не через руйнацію, а через витончене, медитативне розчинення традиційної форми у потоках свідомості. Таким чином, цей твір – не лише крок Асоріна до авангарду, а й вияв граничної вірності собі: прагнення зафіксувати непевне, мимовільне, тимчасове, не перетворюючи його на скам'янілий твір.

Завершальний експеримент Асоріна – роман «Село» (*El Pueblo*, 1930). Це роман-колаж, де через серію нарисів і описів зображено абстрактне іспанське селище. Простір тут не розгортається в часі, а складається в багатовимірну площину, де різні перспективи співіснують одночасно,

¹⁰⁶ Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 495.

¹⁰⁷ Див. Martínez Torrón, Diego. Impresionismo y surrealismo en Azorín // Azorín et le Surréalisme, Actas V Colloque International, Université de Pau, Casa Museo Azorín. — Gardonne: Éditions Fédérop, 2001. – P. 155–173.

розбиваючи лінійну логіку оповіді. Нарація тут навмисне диз'юнктивна: відсутні класичні переходи, мотивації, причинно-наслідкові зв'язки. Події, образи, об'єкти виникають і зникають незалежно одне від одного, формуючи текстуальний калейдоскоп. Така структура вимагає від читача нового типу сприйняття – не лінійного, а синтетичного, коли сенс розкривається не поступово, а через одночасне співіснування фрагментів. У творі немає внутрішніх монологів чи характерів у традиційному сенсі. Люди, предмети, вулиці селища – швидше знаки, кольорові плями на площині опису. Ця депсихологізація дозволяє зосередитися не на індивідуальній драмі, а на матеріальності існування, на його зримій, тактильній присутності.

Отже, у прозі Асоріна розгортається унікальна траєкторія внутрішнього пошуку: від модерністської інтеріоризації й поетики тиші – до авангардного експерименту з формою, простором і мовою. Його літературна еволюція не була розривом із минулим, а послідовним заглибленням у логіку суб'єктивного бачення і сприйняття часу. Асорін перетворює роман з жанру оповіді на простір самоспоглядання, де слово перестає бути знаряддям розповіді і стає згустком свідомості, місцем пам'яті, полем меланхолійного існування.

□ Питання і завдання для самоконтролю

1. У чому полягає своєрідність стилю Асоріна і як вона відрізняє його від інших письменників іспанського модернізму?
2. Як інтеріоризація в його прозі трансформує традиційну структуру роману?
3. Які ключові риси модерністської поетики Асоріна виділяє Ніл Сантіаньєс? Поясніть їх на прикладах із прочитаних текстів.
4. У чому полягає імпресіоністична природа письма Асоріна?
5. Як функціонує пейзаж як елемент пам'яті у творах Асоріна?
6. Що таке «інтраісторія» і як вона реалізується у прозі Асоріна?
7. Який сенс поняття «вічної поезії малого й повсякденного» у його творах?
8. Чому меланхолію Асоріна називають «солодкою»? Як ця риса проявляється у його есеях і романах?
9. Як афоризм «Vivir es ver volver» («Жити – це бачити, як усе повертається») відображає концепцію часу в його творчості?
10. Як у творі «Хмари» реалізується ідея вічного повернення і візуальне споглядання часу?
11. У чому полягає символізм образу метелика у творі «Метелик і полум'я»?
12. Які новаторські риси притаманні раннім романам Асоріна: «Воля», «Антоніо Асорін», «Сповідь маленького філософа»?
13. Яку роль відіграє мимовільна пам'ять у «Сповіді маленького філософа» і як

- її можна порівняти з Прустом?
14. Які особливості металітературності притаманні його прозі? Наведіть приклади саморефлексії автора.
 15. Як змінюється форма роману у творах 1920-х років і що залишилося незмінним у поезії Асоріна?

☞ Практичні завдання для роботи з текстами

«Хмари» (*Las nubes*):

1. Проаналізуйте побудову тексту як поетичну структуру часу.
2. Дослідіть образ Калісто: як його споглядання хмар втілює меланхолію?
3. Випишіть ключові алюзії на живопис і літературу в тексті, поясніть їхню функцію.
4. Поясніть, як структура повтору в «Хмарах» формує світогляд героя.
5. Порівняйте концепт часу в «Хмарах» і в одному з есеїв Бергсона.

«Місто і балкон» (*Una ciudad y un balcón*):

1. Проаналізуйте зміни історичних епох через візуальні деталі на площі.
2. Яку роль відіграє постать чоловіка як спостерігача і хранителя пам'яті?
3. Визначте, як змінюється і не змінюється структура буття у кожній сцені.
4. Який ритм і темп тексту створює відчуття «вічного повернення»?
5. Як простір балкона функціонує як метафора переходності?

«Метелик і полум'я» (*La mariposa o la llama*):

1. Знайдіть у тексті приклади циклічного мислення і поясніть їхній ефект.
2. Який символізм приховано у тиші площі в Леоні?
3. Яким є наративний ритм розповіді: що формує його темп?
4. Як змінюється уява Бланки Дюран упродовж оповідання?
5. Проаналізуйте значення смерті як останнього повтору – передбаченого й неминучого.

✂ Завдання для аналізу фрагментів з роману «Сповідь маленького філософа»

Прочитайте нижче подані уривки, перекладіть їх українською та виконайте наступні завдання:

■ ФРАГМЕНТ 1: розділ VI – *Es ya tarde*

«Muchas veces, cuando yo volvía a casa —una hora, media hora después de haber cenado todos—, se me amonestaba porque volvía tarde. Ya creo haber dicho en otra parte que en los pueblos sobran las horas, que hay en ellos ratos interminables en que no se sabe qué hacer, y que, sin embargo, siempre es tarde. ¿Por qué es tarde? ¿Para qué es tarde? ¿Qué empresa vamos a realizar que exige

de nosotros esta rigurosa contabilidad de los minutos? ¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises? Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y que si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable, este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos.»¹⁰⁸

□ Завдання до фрагменту 1:

1. Яке значення має ідея «вічного запізнення» у формуванні внутрішнього світу героя?
2. Як побутова сцена повернення додому перетворюється на філософську медитацію?
3. У чому полягає зв'язок між повільним плином часу в селі та екзистенційною тривою?
4. Як використовуються риторичні запитання для створення внутрішнього діалогу?
5. Визначте роль повторів і градації у вираженні напруги свідомості.

■ **ФРАГМЕНТ 2: розділ XL – Esas mujeres**

«Estas mujeres no son feas, ni hermosas, ni tristes, ni alegres; son simplemente mujeres. En esta ciudad nadie canta. No se oye nunca una canción; sólo el rumor áspero del trabajo, los pasos arrastrados, los golpes secos de las herramientas. En esta ciudad nadie ríe. Yo no he oído nunca una carcajada. Estas mujeres pasan silenciosas, silenciosas, siempre silenciosas, de la cocina al zaguán, del zaguán a la cocina. ¿Por qué no cantan? ¿Por qué no ríen?»¹⁰⁹

1. □ Завдання до фрагменту 2:

2. Як описана щоденна тиша жінок і міста віддзеркалює соціальну роль і становище жінки?
3. Чи можна тишу в цьому фрагменті сприймати як форму пригнічення чи як філософську метафору?
4. Яку культурну або національну специфіку розкриває цей опис?
5. Зверніть увагу на синтаксис – як повторення фрази «nadie...» і «silenciosas...» формує ритм і настрій?
6. Який емоційний ефект створюється за допомогою коротких речень і анафор?

¹⁰⁸ Azorín (Martínez Ruiz, José). Las confesiones de un pequeño filósofo / prólogo de José María Martínez Cachero. – 3ª ed. – Madrid : Espasa-Calpe, 1981. – P. 31.

¹⁰⁹ Ibid. – P. 82.

■ ФРАГМЕНТ 3: розділ XIII – La luna

«Una noche subí yo también; era una noche de primavera; el ambiente estaba tibio y tranquilo; lucían pálidamente las estrellas; se destacaba, redonda y silenciosa, en el cielo claro la luna. Hacia ella dirigimos el tubo misterioso; yo vi una gran claror suave, con puntos negros, que son los cráteres extinguidos; con manchas blancas, que son los mares congelados. Y entonces, en esta noche tranquila, sobre el reposo de la huerta y de la ciudad dormida, yo sentí que por primera vez entraba en mi alma una ráfaga de honda poesía y de anhelo inefable. Fue un instante. Pero yo lo recuerdo todavía. Y me parece que en aquel momento, cuando miraba la luna por el telescopio, se despertó en mí un sentimiento nuevo, que desde entonces ya no me ha abandonado jamás.»¹¹⁰

□ Завдання до фрагменту 3:

1. Як досвід споглядання місяця трансформується у мить поетичного прозріння?
2. Що символізує *anhelo inefable* у житті маленького філософа?
3. Чи можна цю сцену трактувати як ініціацію в мистецьке бачення?
4. Як побудова речень передає плавність і медитативність досвіду?
5. Які образи й метафори творять емоційну атмосферу цього епізоду?

🌀 Творчі завдання

1. Напишіть есе-медитацію на тему: «Моя особиста хмара: повторення, що формує мене».
2. Створіть візуальний колаж (текстовий або ілюстрований) на основі есею «Хмари», що передає тему вічного повернення.
3. Перепишіть один із епізодів із точки зору «пейзажу» як живої істоти.
4. Складіть листа від імені героя «Антоніо Асоріна» до уявного друга, в якому пояснюється природа його мовчання.
5. Напишіть діалог між Бланкою Дюран і чоловіком на балконі — якби вони зустрілися у спільному часі.
6. Виберіть буденний спогад з власного життя і перетворіть його на філософську мініатюру у стилі Асоріна.

¹¹⁰ Ibid. – P. 43.

Рекомендована література до теми

1. Azorín (Martínez Ruiz, José). La mariposa o la llama. Blanco y Negro, 1928. [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.jesusfelipe.es/azorin2.htm>
2. Azorín (Martínez Ruiz, José). La voluntad. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1965. [Електронний ресурс]. – URL: https://archive.org/details/lavoluntad0000azor_h8b0
3. Azorín (Martínez Ruiz, José). Las confesiones de un pequeño filósofo / prólogo de José María Martínez Cachero. – 3ª ed. – Madrid: Espasa-Calpe, 1981. –124 p.
4. Azorín (Martínez Ruiz, Jose). Las nubes // Castilla. Alianza Editorial, 2013. [Електронний ресурс]. – URL: <https://archive.org/details/MartnezRuizAzornCastilla/page/n39/mode/2up>; <https://cuantos cuentos cuantos.blogspot.com/2013/04/las-nubes-por-azorin.html>
5. Azorín (Martínez Ruiz, Jose). Una ciudad y un balcón // Castilla. Alianza Editorial, 2013. [Електронний ресурс]. – URL: <https://archive.org/details/MartnezRuizAzornCastilla/page/n39/mode/2up>; <https://jmcastinheira.github.io/intrahistoria-azorin-una-ciudad-balcon/>
6. Azorín. Antonio Azorín: pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor [Електронний ресурс]. – Project Gutenberg, 2008. – 112 p. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/26545>
7. Azorín. Superrealismo: prenovela. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1929. – 324 p. – URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/001052584>
8. Fuster García, Francisco. Azorín y la "historia menuda" de España: una lectura de *Los pueblos* (1905) // Historiografía Histórica. – 2015. – Vol. 17. – P. 105–115. – URL: <https://periodicos.ufop.br/hhist/article/view/713/891>.
9. Garrido Ardila, Juan Antonio. Itinerario de la novela modernista española // Revista de Literatura. – 2013. – Vol. 75, N° 150. – P. 547–571.
10. Hermosilla Álvarez, M. Ángeles. La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín // Anales de Literatura Española. – 1987. – № 5. – C. 173–193. – URL: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5380>.
11. Lanz, J.J.. Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana // Olivar. Revista de Literatura y Cultura Española. – 2007. – Vol. 8, N° 9. – P. 43–70. – URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3320/pr.3320.pdf
12. Lozano Marco, M.Á. Azorín y la sensibilidad simbolista // Anales de Literatura Española. – 2002. – N° 15. – P. 123–138. – URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/azorin-y-la-sensibilidad-simbolista/>
13. Lozano Marco, M. Á. Novela lírica y novela poemática en el Modernismo español // Anales de Literatura Española. – 2010. – N° 22. – P. 121–143. – URL: <https://ale.ua.es/issue/view/224>

14. Martín del Burgo, L. Tres visiones de Azorín: José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Pérez de Ayala // Cuadernos Hispanoamericanos. – N° 923-924. – 2018. – P. 41–53.
15. Martínez Torrón, D. Impresionismo y surrealismo en Azorín // Azorín et le Surréalisme, Actas V Colloque International, Université de Pau, Casa Museo Azorín. – Gardonne: Éditions Fédérop, 2001. – P. 155–173.
16. Ortega y Gasset, J. El espectador I y II (1916-1917). Herederos de José Ortega y Gasset. – Madrid: Alianza Editorial, 2016. – 368 p.
17. Risco, A. Azorín y la ruptura con la novela tradicional. – Madrid: Alhambra, 1980. – 284 p. – URL: <https://archive.org/details/azorinylaruptura0000risc>
18. Santiáñez, N. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.
19. Vargas Llosa, M. Las discretas ficciones de Azorín. Madrid, 1996. [Електронний ресурс]. – URL: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Mario_Vargas_Llosa.pdf

Тема 6.

РАМОН ДЕЛЬ ВАЛЬЄ-ІНКЛАН: МИТЕЦЬ КРАСИ І ГРОТЕСКУ

Рамон Марія дель Вальє-Інклан (1866–1936) є однією з найяскравіших і найоригінальніших постатей іспанського літературного процесу початку ХХ століття. Його творчість, що охоплює прозу, драму, поезію та публіцистику, постає як цілісне поле пошуку в художній, мовній та світоглядній площинах. Усі грані його мистецтва формують єдність, де літературна форма і авторська присутність перебувають у постійному русі, відгукуючись на виклики доби. Народжений у Галісії в родині інтелектуалів, Вальє-Інклан змалку був занурений у культурну пам'ять свого регіону, серед легенд, звичаїв і багатих мовних шарів. Це відчуття глибини часу сформувало його літературне бачення, яке поєднує уважність до традиції з відкритістю до нових форм мислення.

Вальє-Інклан пройшов непростий шлях – від богемного митця-модерніста до визнаного класика авангардного гротеску. Життя його було не менш романтичним і буремним, ніж сторінки його творів: навчання праву, юнацькі пригоди в Мексиці, скандали серед мадридської богемії, де Вальє-Інклан в одному з інцидентів втратив ліву руку; участь у Першій світовій війні як військового кореспондента; ув'язнення під диктатурою Прімо де Рівери і активна підтримка Республіки. У зрілі роки він очолював Іспанську академію мистецтв у Римі, а останні дні свого життя провів на рідній землі – у Сантьяго-де-Компостела. Його багатий досвід зумовив складну інтелектуальну позицію, у якій мистецтво й життя утворюють нерозривну єдність.

Неспокійний шлях митця витворив характер бунтаря, майстра парадоксів, невтомного експериментатора форми і змісту. Його творча манера відзначалася безперервним пошуком нових засобів виразності, зухвалим ламанням усталених канонів. Вальє-Інклан цілеспрямовано руйнує межі між жанрами, створюючи власну стильову систему, побудовану на музичності, поліфонії й асоціативному мисленні. Замість послідовного сюжету в його текстах розгортаються структури повторів, які наділені глибиною й багатомірністю. Увага письменника до внутрішньої логіки слова поєднується з гострою реакцією на соціальні і культурні явища. Вальє-Інклан досліджує викривлення в системі влади, моральну порожнечу воєнного середовища, кризу традиційного світогляду. Його тексти сповнені іронії, точності й художньої сміливості, завжди спрямовані на вияв глибинної сутності речей.

Естетична система Вальє-Інклана найповніше розкривається в

поступовій еволюції його стилю – від естетизованого модернізму до радикальної форми *есперпенто*, яка стала важливим внеском у європейський авангард. Теми, що згодом вибухнуть гротесковою експресією в драмі й прозі 1920-х, проростають ще в ранніх текстах, де поєднуються вишукана мова, інтелектуальна витонченість і алюзійна глибина. Атмосфера естетичної гри приховує витoki майбутнього експерименту з формою, що визначить його зрілу прозу.

У цьому розділі ми простежимо шлях Вальє-Інклана від перших модерністських текстів до авангардних пошуків, що змінили уявлення про іспанську прозу першої третини ХХ століття як у сучасників автора, так і його нащадків. Його література – це динамічний простір трансформацій, де експеримент стає формою бачення й відповіддю на історичні й культурні виклики доби.

Тетралогія «Сонати»: естетика модернізму й початки трансформації. На зламі ХІХ–ХХ століть молодий Рамон Марія дель Вальє-Інклан, захоплений хвилями символізму й декадансу, творив у руслі «естетики краси», де пріоритетами стають музична гармонія слова, витонченість образності й чуттєва насиченість письма. Його рання проза – це справжня «словесна симфонія», де кожне речення тече плавно й ритмічно, де вишукані деталі оживлюють уяву, перетворюючи читання на естетичне переживання. Водночас уже тоді письменник вплітав у канву прекрасного мотиви гріха, смерті, іронії. Як зазначає Сільвія Трукса, «його модернізм живиться символізмом і парнасизмом, а також приймає на перший погляд суперечливі елементи – декаданс і віталізм, сатанізм, езотеризм, пантеїзм»¹¹¹. Сам автор усвідомлював умовність жанрових і стильових рамок. Він проголошував сміливий маніфест художньої свободи: «Одного дня наші очі й вуха зруйнують усі категорії, жанри й класифікації – спадок старих філософій»¹¹².

У царині ранньої прози Вальє-Інклана особливе місце належить тетралогії **«Мемуари маркіза де Брадоміна»** (*Memorias del Marqués de Bradomín*), відомій під загальною назвою **«Сонати»** – «Осіння соната» (1902), «Літня соната» (1903), «Весняна соната» (1904) та «Зимова соната» (1905). Уже сама назва – натяк на музичність, що пронизує як композицію, так і стиль цих повістей.

На відміну від традиційного роману, де сюжетна лінія вибудовується у

¹¹¹ Truxa, Sylvia. Del modernismo al esperpentismo de Valle Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje // Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani : Palermo 18-20 maggio 1990 / coord. por Carla Prestigiacomo, Maria Caterina Ruta, 1991. P. 129. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf

¹¹² Ibid. – P. 127.

часовій послідовності, Вальє-Інклан обирає інший принцип побудови: просторово-музичний. Тут важливими стають не стільки події чи інтрига, скільки настроєві «картини», ритмічна рівновага й внутрішня гармонія композиції. Чотири пори року символізують життєві етапи людини, водночас уособлюючи різні аспекти пережитого героєм – від буянства пристрастей до меланхолійного згасання.

Події «Сонат» переносять читача у різні куточки світу XIX століття:

- «Весняна соната» розгортається в Італії, де в свідомості героя панує юнацька зарозумілість і романтична жага;
- «Літня соната» переносить його до Мексики, де розцвітає чуттєва розбещеність маркіза;
- «Осіньна соната» навіює тугу галісійського палацу і ностальгію за втраченим;
- «Зимова соната» в Наваррі малює образ старості й неминучої руїни.

Кожна «Соната» має власну тональність і провідну тему, але разом вони утворюють симфонію життя – різнобарвну й багатозначну.

Маркіз де Брадомін: іронічний Дон Хуан fin de siècle. У центрі цієї витонченої музичної архітектури стоїть образ маркіза Ксав'єра де Брадоміна – головного героя і водночас оповідача всього циклу. Його фігура – це своєрідна іронічна реінтерпретація архетипу Дон Хуана.

У «Примітці» до «Осіньної сонати» автор зазначає: «Ці сторінки є фрагментом “Приємних спогадів”, що їх вже на схилі літ в еміграції почав писати маркіз де Брадомін. Дивовижний Дон Хуан. Можливо, найбільш гідний захоплення! Він був огидним, католиком і сентиментальним»¹¹³. Ця навмисно парадоксальна характеристика підважує класичний міф: замість чуттєвої привабливості традиційного спокусника, маємо «огидного» Дон Хуана, що ще більше підсилює авторську іронію. До того ж його постать у творі репрезентує внутрішню надломленість й екзистенційну втому. Як зауважує М. Мартінес, «краса не є атрибутом, яким він сам вирізняється, а станом, який він намагається завоювати... У цій гонитві за красою всі засоби дозволені»¹¹⁴.

Брадомін постає денді, лібертином і водночас символічною фігурою кризи іспанської маскулітності, в якій фемінізованість, афектація й театральність поведінки перетворюються на естетичну стратегію¹¹⁵. Його життя підпорядковане не етичним, а естетичним законам. Його католицизм – не так глибока віра, як обрядовий спектакль, у якому зливається релігія і

¹¹³ «Примітка» зараз стоїть у підзаголовку до «Весняної сонати», їй передують сонет Рубена Даріо, присвячений «Маркізу де Брадоміну від Рубена Даріо, його друга».

¹¹⁴ Цит за: Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. К.: Педагогічна преса, 2007. – С. 144.

¹¹⁵ Там само. – С. 144 – 147.

чуттєвість, а сентиментальність є формою риторичної пози, де чуттєва насолода набуває вигляду сакрального ритуалу.

Брадомін будує своє існування за моделлю естетика, якого змальовував С. Кьєркегор: життя для нього – це не послідовність дій, а безперервний процес бажання і насолоди миттєвостями, позбавлений остаточної мети. Така позиція з часом прирікає його на внутрішню виснаженість, меланхолію й екзистенційну тривогу.

«Осінь соната»: реквієм краси і втоми. Найповніше цей світогляд розгортається у «Осіній сонаті» – першій за хронологією написання частині циклу. Її структура базується на спогаді, який сам по собі є актом художньої стилізації.

Брадомін згадує свою останню пристрасть – трагічне кохання до смертельно хворої доньї Кончі. Палац Брандеро восени, оповитий золотим світлом згасаючого сонця і дзвоном монастирських дзвонів, створює атмосферу в'янення, де краса і занепад тісно переплітаються. Осінь у творі – це не лише пора року, а глибинна метафора душевного й тілесного занепаду. Маркіз і Конча, усвідомлюючи невідворотність кінця, поринають у ностальгічні спогади і намагаються на мить воскресити колишню пристрасть. Їхній союз – гріховний у своїй суті, однак саме тому він набуває сакральної піднесеності: близькість смерті освячує їхню любов, перетворюючи її на останнє причастя життя.

Кульмінацією оповіді стає сцена смерті Кончі: вона тихо згасає на руках маркіза, випивши келих вина – жест, що несе в собі євхаристійний символізм. У цей момент краса й занепад, любов і смерть зливаються у трагічному екстазі. Брадомін оплакує свою втрату словами: «Я плакав, як античний бог, якому перестали приносити жертви!»¹¹⁶ – висловлюючи скорботу не так за коханою, як за втраченою своєю здатністю переживати красу й чуттєвість.

В «Осіній сонаті» домінує особлива художня атмосфера – атмосфера згасання, що пронизує кожну деталь. Пейзажі, запахи, кольори, навіть освітлення інтер'єрів – усе тут пронизане символічною насиченістю, стаючи невід'ємною частиною суб'єктивного світу Брадоміна. Осінь, що дала назву твору, є не просто часом року, а глибоким еквівалентом душевного і тілесного в'янення, яке проектується на жінку, на еротику, на саму тканину письма.

Вальє-Інклан вибудовує поезику світлотіні: сцени то тонули у сутінках спалень, то освітлюються місячним сяйвом або золотими променями осіннього сонця. Описи природи й портрети героїв подані як витончені

¹¹⁶ Valle-Inclán, R. del. Sonata de otoño: memorias del Marqués de Bradomín. [S.l.]: Project Gutenberg, 2014. – P. 82. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/46182>

живописні полотна. Конча постає то як свята мучениця на ложі страждань, то як спокуслива грішниця минулого, її образи нашаровуються, створюючи складну символічну ауру. Маркіз дивиться на кохану водночас очима люблячого чоловіка і естета-художника. Його опис Кончі часто перетворюється на поетичну прозу: палац, де вона доживає останні дні, уподібнюється до занедбаного саду, а сама вона – до останньої «квітки мрії», приреченої зів'янути. У цих метафорах втілено сутність декадентського світовідчуття: краса нерозривно пов'язана з тлінням і смертю. Символіка *vanitas* проступає всюди: дзеркала, що відображають старіння; опале осіннє листя, яке вкриває землю; туманні сутінки і примарні світанки, що символізують межу між життям і смертю.

Одним із потужних пластів тексту є релігійна символіка. Конча носить чернечий одяг, кається перед Богом, просить Брадоміна молитися разом із нею. Усі ці сцени створюють атмосферу сакральності, але ця святість незмінно межує із гріховною пристрасстю. Маркіз називає Кончу то «янголом», то «дияволицею», цілує розп'яття на її грудях, змішуючи молитву з еротичною пристрасстю. Ця на перший погляд богохульна образність насправді суголосна декадентському естетизму: прагнення максимальної інтенсивності почуттів досягається через балансування на межі дозволеного й святотатського. Любов і смерть у цьому контексті набувають єдиного сакрально-естетичного виміру. Описуючи обличчя вмираючої Кончі, Брадомін порівнює його з ликом Богородиці, а її очі – з потьмянілими лампадами у храмі, втілюючи концепцію «містичної еротики», де смерть постає як остаточне злиття з ідеальною красою.

Однією з художніх доміант «Осінньої сонати» є інтонація ностальгії. Весь твір – це сповнена смутку рефлексія над плином часу, над неможливістю утримати миті щастя. Вальє-Інклан навмисно уповільнює оповідь, зосереджуючись на дрібних деталях: жестах, поглядах, незавершених репліках. Ритм прози нагадує музичне адажіо, де кожен нюанс має вагу і звучить окремою нотою. Завдяки цій уповільненій ритміці атмосфера тексту набуває особливої камерності й інтимності: читач не просто спостерігає за героями – він співпереживає їм, проживаючи кожну мить разом із ними.

На поверхні «Сонати» здаються витонченою романтичною стилізацією під мемуари «старого грішника», однак твір приховує глибоко модерну тривогу перед самотністю, смертю і втратою сенсу життя.

У наступних частинах тетралогії маркіз де Брадомін продовжує свої мандрівки – у Мексиці («Літня соната»), Італії («Весняна соната»), Наваррі («Зимова соната»). Він змінює декорації і ролі: виступає як спокусник юної індіанської принцеси, як романтик у весняній Італії, як старіючий грішник, що

кається перед смертю. Проте його внутрішній код залишається незмінним: він завжди залишається денді, для якого життя – це гра, де кожен жест, кожен вибух пристрасті підпорядкований естетичному ідеалу. Через образ Брадоміна Вальє-Інклан підсумовує цілу культуру *fin de siècle*: від екзотичних руїн Нового Світу до вишуканих салонів Старого Світу герой несе з собою атмосферу втомленої цивілізації, що балансує між захопленням красою і передчуттям занепаду.

Особливо цікавою є іронічна гра автора зі стилем: Вальє-Інклан тонко і майстерно осміює саму естетику декадансу. Якщо у «Осінній сонаті» герой сам себе наділяє парадоксальним епітетом «огидний Дон Хуан», то у «Літній сонаті» його любовні перемоги представлені як кумедна пародія на завоювання Америки конкістадорами. Та й загалом у циклі помітно іронічне підкреслення всіх улюблених тем декадансу – хворобливої еротики, демонізму, смерті, штучності. Як влучно зазначив С. Х. Лопес, «“Сонати” водночас є і квінтесенцією, і насмішкою над усіма топосами *fin de siècle*»¹¹⁷. Вальє-Інклан доводить естетику декадансу до межі, за якою починається її внутрішнє руйнування і трансформація.

У своєму дотепному зізнанні, коли його критикували за «непрактичність» книг, він іронічно відповів, що сподівається продати від «Весняної сонати» сотні тисяч примірників і «на виручені гроші відбудувати замки маркіза де Брадоміна та купити собі білого слона для прогулянок Мадридом»¹¹⁸. Цей дотеп чудово символізує прощання з вигадливою мрією *fin de siècle*, світом розкоші, марноти й ілюзії, що панував у його ранніх творах.

Попереду Вальє-Інклана чекала нова літературна подорож – до зображення реальності, спотвореної, оголеної, де краса поступається місцем гротеску й іронічному абсурду.

Від естетизму до авангарду: «Тиран Бандерас» і нові обрії прози

1910–1920-ті роки стали для Рамона дель Вальє-Інклана часом глибокої трансформації його естетичної моделі. Ще в 1907–1909 рр., працюючи над трилогією «Карлістські романи» («Хрестоносці справи» (*Los cruzados de la causa*, 1908); «Сяйво багаття» (*El resplandor de la hoguera*, 1909); «Вожді минулого» (*Gerifaltes de antaño*, 1909), письменник поступово відходить від чистої естетики модернізму. Вальє-Інклан усе активніше включає до своїх літературних експериментів елементи соціальної і політичної критики – виміри, до яких він завжди мав глибоку внутрішню чутливість. Хоч стиль трилогії ще зберігає риси модерністського письма – орнаментальність,

¹¹⁷ López López, S. J. Las Sonatas de Valle-Inclán // *Philologica Urcitana*. – 2012. – Vol. 6 (marzo). – P. 4. – URL: https://www.academia.edu/4750490/LAS_SONATAS_DE_VALLE_INCL%C3%81N

¹¹⁸ Ibid. – P. 4.

вишукану образність, романтичну стилізацію, – однак за цією зовнішньою оболонкою проступає нещадна сатира на війну, викривальне переосмислення історичного роману.

Паралельно з прозою Вальє-Інклан працює над драматургією. У циклі «Варварські комедії» (1907–1922) він поглиблює експерименти з мовою, стилем, міфологізацією галісійської глибинки. Автор відходить від естетизму, у творах все частіше з'являється гротеск, який стане основоположним принципом літературної теорії та практики письменника на пізньому етапі.

Народження есперпенто: викривлене дзеркало істини. Однією з найрадикальніших інновацій Вальє-Інклана стає створення нової естетичної форми – *есперпенто* (*esperpento*). Ця концепція відкрито протиставляється традиційній міметичній літературі: замість ілюзії реальності пропонується її свідоме викривлення, деформація, карикатурність. Вперше ідеї есперпенто формулюються у сцені XII п'єси «Світочі богемі» (*Luces de Bohemia*, 1920), а згодом – у пролозі й епілозі до п'єси «Роги дона Фріолери» (*Los cuernos de Don Friolera*, 1921) та в знаменитому інтерв'ю в газеті ABC від 7 грудня 1928 року, яке можна розглядати як своєрідний маніфест нової естетики. Зокрема, у сцені XII «Світочей богемі» герой Макс Естрелья виголошує програмну формулу есперпенто: **деформація як шлях до істини**. Тільки крізь викривлене дзеркало гротеску, вважає автор, можна побачити справжнє обличчя реальності – з її абсурдом, трагізмом, жорстокістю і глибинною безглуздістю.

В естетиці есперпенто Вальє-Інклан підриває саму ідею високої трагедії. Він показує світ, де людські істоти перетворені на карикатурних маріонеток, де трагедія й фарс невіддільні одне від одного. Письменник свідомо дистанціюється від своїх персонажів: він дивиться на них «з іншого берега», як деміург, холодно споглядаючи їхню нікчемність, комізм і приреченість. Ця оптика дозволяє не тільки викривати соціальну несправедливість, а й створювати новий художній вимір – політичну поетику спротиву і карнавальній демістифікації. Світ у есперпенто постає як блазенський театр, де буржуа, політики, митці, революціонери стають персонажами трагікомічного фарсу.

«Тиран Бандерас»: есперпенто в прозі. Попри те, що теоретична концепція есперпенто була остаточно сформульована Вальє-Інкланом у 1920-х роках, окремі техніки деформації, гротеску й сатири простежуємо ще у трилогії «Карлістські романи», у «Варварських комедіях» та інших ранніх драмах. Згодом вони набули виняткової зрілості у циклі п'єс «Вертеп Жадоби, Хіті та Смерті» (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, 1927). Однак справжньою кульмінацією естетики есперпенто в прозі став роман «Тиран Бандерас» (*Tirano Banderas*, 1926) – перший великий прозовий твір цього

нового етапу Вальє-Інклана. Саме тут ідеї деформації, іронічного дистанціювання, оголення абсурду реальності проявляються у всій своїй потужності.

На перший погляд, сюжет роману виглядає конкретним і навіть соціально ангажованим: йдеться про повалення диктатури у вигаданій латиноамериканській країні початку ХХ століття. Проте за цією очевидною фабулою криється набагато глибший задум – сатиричне й гротескне осмислення природи влади, насильства, людської нікчемності.

В образі головного героя – тирана Сантоса Бандераса – втілено риси реальних латиноамериканських диктаторів, а водночас автор навмисно перетворює його на фарсового монстра, позбавленого будь-якої героїчності. Так роман набуває рис універсальної сатири на авторитаризм як феномен що в Іспанії часів Прімо де Рівери, так і в ширшому глобальному контексті. Як слушно зазначає Ніл Сантіаньєс, Вальє-Інклан у цьому романі викриває не лише інституції влади – диктатуру, мілітаризм, корупцію, расову дискримінацію, – але й глибокий моральний занепад суспільства загалом, включаючи ідеалізовані постаті революціонерів, які виявляються так само продажними і безпринципними¹¹⁹.

Структура «Тирана Бандераса» є новаторською для свого часу. Роман побудовано за принципом монтажу: замість лінійної оповіді автор пропонує мозаїку коротких епізодів, які складаються в панорамне відтворення дійсності. Маленькі сцени, мов кінематографічні кадри, переносять читача то у палац диктатора, то на вулиці бідняків, то до штабів революціонерів, то в тюремні камери. Перспективи постійно змінюються, голоси чергуються, що створює ефект багатопланової, поліфонічної оповіді.

Такий принцип побудови різко контрастує з класичним романом ХІХ століття. Недарма дослідники охарактеризували «Тирана Бандераса» як «кубістичний роман»¹²⁰ – аналогічно тому, як живописці кубізму показували об'єкт одночасно з різних точок зору, розкладаючи його на геометричні площини.

Стиль есперпенто у «Тирані Бандераса» проявляється у всій своїй повноті. Мовна тканина твору надзвичайно строката: Вальє-Інклан майстерно поєднує різні соціальні регістри – від вишуканої риторики можновладців до грубого жаргону солдатів, від народних діалектів до архаїчних зворотів і мексиканізмів. Кожен персонаж говорить «своїм голосом», що створює враження живої, поліфонічної картини світу. Герої роману гіперболізовані,

¹¹⁹ Santiáñez, Nil. *Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 483.

¹²⁰ Ibid. – P. 484.

карикатурні, імена персонажів набувають символічного звучання, а їхні дії сповнені абсурду і дикої жорстокості.

Тиран Бандерас постає як монстр у людській подобі, втілення всевладдя, сатанинської гордині і повної деградації людської сутності. Його образ гротескно оголений: Вальє-Інклан навмисно позбавляє його будь-якої романтичної харизми сильної особистості, яка часто супроводжувала зображення диктаторів у літературі минулого. Бандерас – водночас жахливий і жалюгідний, страшний і комічний. Його жорстокість є безглуздою, велич – уявною, смерть – принизливою.

Кульмінацією гротескного розкриття теми стає сцена його падіння: революція скидає тирана, але у фіналі немає героїчного звільнення чи катарсису. Натоп, який святкує загибель диктатора, швидко шукає нового кумира. Коло абсурду замикається. Таким чином, Вальє-Інклан демонструє, що проблема не лише у персоні тирана, а в самій структурі суспільства, у його глибинній схильності до поклоніння силі й насильству.

«Тиран Бандерас» став не лише вершиною художнього експерименту Вальє-Інклана, а й одним із перших в іспанській іспаномовній літературі текстів, що цілісно осмислювали феномен диктатури через авангардну техніку гротеску. Роман значною мірою передбачив розвиток латиноамериканської літератури ХХ століття, відкривши традицію «роману про диктатора», яку згодом продовжать такі автори, як Мігель Анхель Астуріас, Алехо Карпентьєр, Габріель Гарсія Маркес, Роке Дальтон, Маріо Варгас Льюса та ін.

Сміливість Вальє-Інклана полягала в тому, що він не лише зобразив диктатуру, а й застосував авангардні літературні прийоми для її критики. Структура монтажу, фрагментарність оповіді, поліфонічність голосів, використання різнорідних мовних реєстрів – усі ці елементи поривали з канонами ХІХ століття і відкривали нові можливості для художнього зображення соціальної реальності.

«Арена іберійського цирку»: історія як фарс. Наступним етапом еволюції Вальє-Інклана стала епічна трилогія «Арена іберійського цирку» (*El ruedo ibérico*), над якою він працював у 1927–1936 роках. Цикл включає романи «Двір чудес» (*La corte de los milagros*, 1927), «Хай живе мій хазяїн» (*¡Viva mi dueño!*, 1928) і незавершений «Трюк шпаг» (*Baza de espadas*, 1932). У цих творах Вальє-Інклан переносить метод есперпенто на ґрунт національної історії Іспанії. Він зображує період правління королеви Ізабелли ІІ і події революції 1868 року крізь призму гротеску й сатиричної демістифікації.

Придворне життя постає як карикатурний театр: королева, її фаворити, політики, генерали – усі учасники блазенського дійства, де розкіш і розпуста

йдуть поруч із політичною нікчемністю і моральним падінням. Недарма цикл отримав назву «Арена іберійського цирку»: вся іспанська політична сцена перетворена автором на циркове видовище, на арену, де замість високих ідеалів панують інстинкти, інтриги й зрада.

У «Дворі чудес» письменник змальовує останні роки Ізабелли II: її оточення, зіпсоване й жорстоке, веде Іспанію до катастрофи. У «Хай живе мій хазяїн» показано хаос після втечі королеви: боротьба за владу, розпад політичних структур, деморалізація суспільства. Концентрична композиція творів, де події розгортаються по колу, символічно відтворює замкнене коло іспанської історії: революції, реставрації, нові диктатури змінюють одна одну, не руйнуючи фундаментальної системної кризи. Мовна структура романів вражає розмаїттям: архаїзми XIX століття, діалекти, жаргон, іронічна стилізація політичної риторики. Як і у «Тирані Бандераса», розповідь мозаїчна, перспективи постійно змінюються, створюючи відчуття великої панорами занепаду.

Отже, шлях Рамона дель Вальє-Інклана в літературі є унікальним прикладом глибинної творчої еволюції – від естетики витонченої краси до естетики гротеску і деформації. Від «Сонат» – гімну декадентській красі миттєвостей і насолод – до «Тирана Бандераса» і «Арени іберійського цирку», де світ постав як криве дзеркало абсурду й руйнації, Вальє-Інклан пройшов шлях художнього перевтілення, що відбив великі злами епохи.

У ранній прозі, вишуканій і музичній, ще бриніли іронічні нотки, передчуття кризи. У зрілих творах ця криза стала визначальною оптикою бачення реальності. Вальє-Інклан більше не милується красою світу – він розкриває його потворність і трагікомічну природу. Якщо «Сонати» увічнили ауру *fin de siècle*, лірику втомленого серця, культ миттєвого переживання, то пізні романи заклали основи нової, авангардної прози XX століття, що поєднала художній експеримент із глибокою політичною свідомістю.

Ще у своїй рецензії на «Літню сонату» автора Хосе Ортега-і-Гассет відзначав, що Вальє-Інклан є цікавим і вищою мірою оригінальним письменником, у той час як міг би стати великим письменником, учителем письменників. Що ж, він таким і став. І не лише для письменників (К. Х. Сели, К. Лафорет, К. Рохаса, Г. Т. Бальєстера, Ф. Умбраля та багатьох інших), але й для різних сучасних митців театру та кінематографу, адже він навчив бачити красу в тлінності, трагедію в фарсі і трагедію фарсу як найглибшу правду про людину і суспільство.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Яким чином біографічний та історичний контекст життя Вальє-Інклана

- вплинув на формування його художнього стилю?
2. У чому полягає еволюція стилю Вальє-Інклана від раннього модернізму до естетики есперпенто, і які риси цієї трансформації простежуються вже в «Сонатах»?
 3. У чому полягає естетична особливість структури «Сонат» як “музичної симфонії” життя? Чим «Осіння соната» відрізняється за настроєм і композиційною логікою від інших частин циклу?
 4. У чому полягає парадоксальність постаті маркіза де Брадоміна? Як Вальє-Інклан переосмислює архетип Дон Жуана у контексті *fin de siècle*, зокрема через іронію, декаданс і релігійну риторичку?
 5. Порівняйте стиль ранньої модерністської прози Вальє-Інклана з його пізнім авангардним письмом. У чому полягає принципова відмінність між естетикою “словесної симфонії” «Сонат» і структурою монтажу «Тирана Бандераса»?
 6. Які ознаки символізму й декадансу домінують у стилі «Сонат»? Як вони проявляються на рівні мови, ритміки, композиції й образності?
 7. Що таке есперпенто як естетична категорія? Розкрийте її значення та основні риси: викривлення, деформація, гротеск, сатирична демістифікація.
 8. Чим зумовлений перехід Вальє-Інклана від модернізму до авангардного письма? Як історичний, політичний і філософський контекст 1910–1920-х років вплинув на його літературну еволюцію?
 9. Проаналізуйте новаторську структуру роману «Тиран Бандерас». Чому дослідники визначають її як «кубістичну»? Як вона змінює класичну парадигму роману?
 10. У чому полягає політична поетика Вальє-Інклана в романі «Тиран Бандерас»? Як автор конструює універсальну сатиру на механізми влади та диктатури?
 11. Оцініть внесок Вальє-Інклана у формування іспанського авангардного роману. Як його експерименти з мовою, композицією і стилем вплинули на подальших авторів ХХ століття?

✦ **Практичні й творчі завдання до «Осінньої сонати»:**

1. Оберіть фрагмент опису Кончі у фіналі повісті та здійсніть семіотичний аналіз використаної символіки (світло, вино, розп'яття). Поясніть, як ці образи взаємодіють між собою та формують «сакральну еротику».
2. Простежте, яким чином метафора осені структурує уявлення про згасання, в'янення й декадентську красу в «Осінній сонаті»
3. Напишіть монолог маркіза де Брадоміна, звернений до померлої Кончі. Передайте емоційну напругу моменту прощання через стиль «словесної симфонії» – насичену метафорами, повтореннями й образами мови.

4. Напишіть рефлексивне есе (до 2 сторінок) на тему «Любов як спогад і тінь: образ Кончі в “Осінній сонаті”», у якому простежите, як через опис листа, саду й тіла автор вибудовує метафізику втраченого, де краса й смерть переплетені в одну меланхолійну симфонію.

📖 **Прочитайте уривки з «Осінньої сонати», перекладіть їх українською та виконайте нижче наведені завдання:**

Завдання 1: Лист як передчуття смерті й воскреслої пристрасті

«¡MI AMOR adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!» ¡Ay! Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor. Sin concluir de leerla la besé. Hacía cerca de dos años que no me escribía, y ahora me llamaba a su lado con súplicas dolorosas y ardientes. (...) ¡Triste destino el de los dos! El viejo rosal de nuestros amores volvía para deshojarse piadoso sobre una sepultura. ¡La pobre Concha se moría!»¹²¹

□ Запитання для аналізу:

- аналізуйте функцію листа як «повернення минулого» та сигналу смерті: як його мова й тональність формують атмосферу ностальгії й передчуття?
- Розкрийте значення образу «*perfumada de violetas*»: яку роль відіграє запах у викликанні спогадів і чуттєвості?
- Як поетика «старого розарію» й образ любові, що «знову розцвітає над могилою», вписуються в естетику декадансу?

Завдання 2: Палац і лабіринт як сцена пам'яті та символ повернення

«Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín y su laberinto que me asustaba y me atraía (...) El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos! A la vista del Palacio nuestras mulas fatigadas trotaron alegremente hasta detenerse en la puerta llamando con el casco»¹²².

□ Запитання для аналізу:

- Яке місце у наративній структурі займає повернення до Палацу Брандесо? Як воно функціонує як топос пам'яті?
- Як опис лабіринту й гербів на фасаді палацу трансформується в символи внутрішньої дезорієнтації, страху та спадковості?

¹²¹ Valle-Inclán, R. M. del. Sonata de otoño [Електронний ресурс]. Textos.info, 2017. – P.3. – URL: <https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/sonata-de-otono/descargar-pdf>

¹²² Ibid. – P. 8.

- Проаналізуйте ритм цього фрагменту: як його синтаксис та образність створюють атмосферу повільного наближення до смерті?

Завдання 3: Тіло помираючої Кончі як естетична і містична ікона

“Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en un vaso de porcelana tenue y blanco. [...] Concha tenía la palidez delicada de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente como aquella noche”¹²³

□ Запитання для аналізу:

- Як образ Кончі поєднує елементи еротизму, містики й смерті? Розкрийте функцію тілесного в конструкції сакрального.
- Як трансформується любов у момент розпаду тіла? Що це говорить про межі людського бажання й його зв'язок зі смертю?
- Яке значення має порівняння Кончі з Dolorosa? Як автор «естетизує страждання» через порцелянову й квіткову символіку?

Практичні й творчі завдання до «Тирана Бандераса»

1. Оберіть одну сцену з роману (наприклад, сцену страти або виступу Бандераса) та проаналізуйте, як гротеск і карикатурність впливають на сприйняття політичної реальності. Які засоби мови це формують?
2. Складіть карту мовних реєстрів, які використовує автор у романі: як змінюється стиль залежно від персонажа, і яке ідеологічне навантаження несуть ці стилістичні зрушення?
3. Напишіть монолог у стилі есперпенто від імені дрібного чиновника, що перебуває між страхом перед диктатором і бажанням приєднатися до революції. Ваша мова має бути насичена гіперболами, іронією, діалектизмами й абсурдними образами.

Аналіз уривку з «Тирана Бандераса»

«Calló el ranchero, y súbitamente los ojos endrinos recobraron sus timbres aguileños. La niña se recogía al pie de una columna con el pañolito sobre las pestañas. El Coronelito abría los brazos y bostezaba: Suspendido en nieblas alcohólicas, salía del sueño a una realidad hilarante: Reparó en la dueña y se alzó a saludarla con alarde jocundo, ciñendo laureles de Baco y de Marte.» (Libro

¹²³ Ibid. – P. 20

tercero. El Coronelito, Capítulo III)¹²⁴

1. Проаналізуйте використання автором таких епітетів, як «nieblas alcohólicas», «laureles de Vasco y de Marte». Яке символічне значення вони мають у контексті сцени?
2. Як опис поведінки та зовнішності персонажів у цьому уривку відображає їхні соціальні ролі та внутрішні стани?
3. Визначте та проаналізуйте використання метафор і порівнянь у цьому фрагменті. Як вони впливають на сприйняття читачем описаної сцени?
4. Обговоріть, як цей уривок ілюструє риси стилю есперпенто, характерного для творчості Вальє-Інклана. Які елементи гротеску та сатири ви можете ідентифікувати?
5. Порівняйте образи та теми цього уривку з іншими творами, що зображують диктаторські режими. Які спільні мотиви та відмінності ви можете визначити?

Рекомендована література до теми

1. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: монографія. К.: Педагогічна преса, 2007. – С. 140–168.
2. Blackwell, Frieda H. Decadent Spaces, Valle-Inclán's Sonata de Otoño, European Decadence, and the «Problema de España» // *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. – 2009. – Núm. 32. – P. 31–34. – Режим доступу: <https://idus.us.es/items/86ce6675-bbed-4699-ba14-b8639b7b9c96>
3. López López, S. J. Las Sonatas de Valle-Inclán // *Philologica Urcitana*. – 2012. – Vol. 6 (marzo). – P. 1–12. – URL: https://www.academia.edu/4750490/LAS_SONATAS_DE_VALLE_INCL%C3%81N
4. Marín Calderón, N. Lo esperpéntico en Divinas palabras de Valle-Inclán: teoría y práctica // *Escena. Revista de las Artes*. – 2016. – Vol. 76, № 1. – P. 119–138. – URL: <https://www.redalyc.org/journal/5611/561161704007/html/>
5. Polák, P. El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo [Електронний ресурс]. – 1^a ed. – Brno: Masarykova univerzita, 2011. – P. 11–38. – URL: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124524>
6. Salas Fernández, Tomás J. Valle-Inclán o la «novela deshumanizada» (Un comentario a Sonata de Estío) [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.elpasajero.com/salas.html>

¹²⁴ Valle-Inclán, R. del. Tirano Banderas [Електронний ресурс]. *Textos.info*. – 2017. – URL: <https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/tirano-banderas/descargar-pdf>

7. Santiáñez, Nil. Great masters of Spanish Modernism // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 479–499.
8. Truxa, Sylvia. Del modernismo al esperpentismo de Valle Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje // Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani : Palermo 18-20 maggio 1990 / coord. por Carla Prestigiacomo, Maria Caterina Ruta, 1991. – págs. 127-144. –Режим доступу: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_127.pdf
9. Valle-Inclán, R. del. Memorias del marqués de Bradomín: Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno. New York: Las Americas Pub. Co., 1961. – 314 p. – URL: <https://archive.org/details/sonatadeprimave00vall>
10. Valle-Inclán, R. del. Sonata de otoño: memorias del Marqués de Bradomín [Електронний ресурс]. – Project Gutenberg, 2014. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/46182>
11. Valle-Inclán, R. M. del. Sonata de otoño [Електронний ресурс]. Textos.info, 2017. – P.3. – URL: <https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/sonata-de-otono/descargar-pdf>
12. Valle-Inclán, R. del. Tirano Banderas: novela de tierra caliente. [Електронний ресурс]. – Project Gutenberg, 2022. – URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/68154>
13. Valle-Inclán, R. del. Tirano Banderas [Електронний ресурс]. Textos.info. – 2017. – URL: <https://www.textos.info/ramon-maria-del-valle-inclan/tirano-banderas/descargar-pdf>
14. Valle-Inclán, Ramón del. Luces de bohemia. Madrid: Imprenta de Pueyo, 1924. – URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/luces-de-bohemia-esperpento-875781/>
15. Van Mayer Chaves, Peggy. Reivindicación del Modernismo en Las Sonatas de Valle-Inclán // Filología y Lingüística. – 1995. – Vol. 1. – P. 165–176. – URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20284/20579>
16. Villanueva, Darío. Valle-Inclán, novelista del modernismo. – Valencia: Tirant lo Blanch, 2005. – 198 p.

Тема 7.

РАМОН ПЕРЕС ДЕ АЙЯЛА: ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ СТРУКТУРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОСВІДУ

Рамон Перес де Айяла (1880–1962) – один із найвизначніших інтелектуалів і романістів іспанського літературного модернізму. В його творчості поєднуються філософська глибина, сатирична проникливість, релігійний скепсис і жанрова експериментальність. Народжений в Ов'єдо в аристократичній родині, Айяла навчався правознавству в місцевому університеті, де ключовий вплив на нього справив Франсіско Гінер де лос Ріос – ідеолог Інституту вільної освіти. Саме у цьому інтелектуальному середовищі формувалася гуманістична й космополітична позиція молодого автора, відкрита до європейської культури та критична до національної обмеженості. Як згодом пригадував сам письменник, вирішальним чинником стала ліберально-гуманістична модель освіти, яка розвинула в ньому інтерес до філософії, літератури та історії¹²⁵.

Свою творчу біографію Айяла поєднував із публіцистикою, критикою та видавничою діяльністю. Він став співзасновником сатиричного тижневика *Leno* і журнал *Helios*, де поруч із Хуаном Рамоном Хіменесом і Грегоріо Мартінесом Сьєррою публікував модерністські тексти. Для нього періодика була не лише майданчиком для літературного експерименту, а й простором публічного мислення. Хоча він писав також поетичні збірки і робив спроби творити для театру, його найкращі художні твори – це оповідання, а передусім романи. Сучасна критика вважає його одним з найвидатніших іспанських романістів ХХ століття, а деякі з його творів – шедеврами всієї іспанської романної традиції.

Як романіст Айяла належить гуманістичній традиції. Його художня програма ґрунтується на переконанні, що роман є не лише формою художньої уяви, а й засобом філософської рефлексії, в якому віддзеркалюється суспільство: «Кожен роман або драма, яка з гідністю носить цю назву, має бути найвірнішим відображенням духу лібералізму»¹²⁶. У цьому афоризмі виявляється його етична позиція: література живе в реальності, спирається на неї і водночас формує її.

Роман, за Айялою, резонує з «чутливістю кризи», яку він визначає як ознаку модерної доби. Ідеться не лише про політичну нестабільність, а про

¹²⁵ Barroso Villar, E. Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala // Cauce. Revista de Filología y su Didáctica. 1997–1998. – Núm. 20–21. – P. 445. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_25.pdf

¹²⁶ Ibid. – P. 445.

фундаментальну екзистенційну несталість – а саме про кризу суб'єкта й істини. Саме в цьому контексті Айяла входить до модерністського канону, де визначальним стає «релятивістське і фрагментарне бачення навколишнього світу»¹²⁷. Тому центральною у його творчості постає ідея множинного перспективізму, що передбачає співіснування різних точок зору без ієрархії. Для Айяли це не просто стилістична техніка, а філософський принцип: істина насправді не одна – вона множитья в різних інтерпретаціях, і література є простором її виявлення.

Перес де Айяла був не просто письменником, а мислителем, в доробку якого естетика, політика й філософія переплетені в одній інтенції – досягнути людський досвід. Його гуманізм виростав із переконання, що справжня культура – це діалог між традицією й модерністю, між індивідуальним сумлінням і колективною відповідальністю.

Найкращі романи Переса де Айяли можна вважати експериментальними – у широкому сенсі цього слова. Як і великі європейські письменники модернізму, він шукає й пропонує нові шляхи, насамперед розширюючи межі самого жанру. Так, він поєднує форму оповіді з дискурсивною формою, притаманною есею, а також часто вдається до ліризації – і не лише у своїх «поематичних романах».

Його проза часто має ліричний, суб'єктивний акцент; вона пронизана постійними роздумами персонажів. Адже для Переса де Айяли очевидна марність намагання встановити межі для такого всеохопного простору, як література. Саме тому його роман не вписується у традиційні рамки жанру.

Траєкторія творчості Рамона Переса де Айяли

Перес де Айяла починав як поет: його дебютна збірка *Paz del sendero* (1903) була глибоко вкорінена в естетику модернізму, водночас відкриваючи в ньому мислителя, орієнтованого на передачу складної, суперечливої думки. Уже з перших текстів видно, що Айяла не прагне передати прості емоції чи естетичні враження – його мета в іншому: показати, як думка стає літературною формою. Саме ця інтенція – прагнення перетворити оповідь на простір для інтелектуальної рефлексії – визначає загальний вектор його творчої еволюції, яка з кожним новим етапом наближається до інтелектуального роману.

Перший етап: *Novelas generacionales* – цикл духовної ініціації. Між 1907 і 1913 роками Айяла публікує чотири романи, що утворюють єдиний цикл: «Імла над вершинами» (*Tinieblas en las cumbres*, 1907), «Задля більшої слави Божої» (*Ad maiorem Dei gloriam (A.M.D.G.)*, 1910), «Лисяча лапа» (*La*

¹²⁷ Ibid. – P. 446.

pata de la raposa, 1912) та «Легковажне життя» (*Troteras y danzaderas* (1913)). Усі ці твори об'єднує фігура головного героя – Альберто Діаса де Гусмана, який певною мірою є проекцією самого автора і виступає посередником у складному процесі духовної трансформації, що розгортається на тлі Іспанії початку ХХ століття. Він – чутливий спостерігач і аналітик, через якого передається досвід часу.

Романи цього циклу ще побудовані на основі реалістичних технік і мають автобіографічну форму – нарація ведеться від першої особи, і в ній звучить емоційний пафос, характерний для романтичної традиції. Однак водночас ці твори вже розгортаються навколо теми кризи свідомості – як особистої, так і національної. Айяла зображує індивідуальний розпад ідентичності як симптом більшого процесу – занепаду духовних підвалин культури. К. А Лонггерст зауважує, що в цих текстах відчутна екзистенційна тривога, подібна до тієї, що звучить у ранній прозі Барохи й Асоріна. Проте Айяла виявляє унікальну інтонацію: замість похмурості й песимізму він пропонує тонку сатиру і глибоко іронічне бачення світу¹²⁸.

Другий етап: символічне осмислення сучасного. Цей період позначений виходом у 1916 році збірки «Поєматичні романи про іспанське життя» (*Novelas poemáticas de la vida española*), яка об'єднала три тексти: «Прометей» (*Prometeo*), «Недільне світло» (*Luz de domingo*) і «Коли падають лимони» (*La caída de los limones*). У цих романах автор відходить від автобіографізму й орієнтується на більш узагальнене, символічне бачення. Перед читачем постає складна картина духовного стану іспанського суспільства. Важливо, що ці твори не зосереджені на розгортанні подій, у центрі тут світ ідей – моральних, філософських, політичних проблем, а не особистих історій.

Айяла конструює особливу форму – «поєматичний роман»: поєднує емоційну напругу, властиву поезії, з інтелектуальною структурою, що нагадує філософське есе. У такому романі сюжет має допоміжне значення. Важливішим стає спосіб мислення, логіка розгортання позицій, полеміка між ідеями. Автор пропонує читачеві не стільки слідкувати за розвитком дії, скільки вступати в діалог із текстом, як із філософським трактатом. Персонажі тут набувають іншої функції – вони не стільки діють, скільки репрезентують моральні або політичні позиції. Через структуру наративу та конфігурацію героїв Айяла передає складну мозаїку сучасної свідомості.

Третій етап: романи на універсальні теми – вершина модерністської естетики. Починаючи з 1921 року, Айяла входить у зрілу фазу своєї

¹²⁸ Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 521.

творчості. Саме в цей час з'являються романи, які найповніше втілюють його поетичні й філософські інтуїції: «Беларміно та Аполоніо» (*Belarmino y Apolonio*, 1921), «Медовий місяць, крижаний місяць» (*Luna de miel, luna de hielo* 1923), «Хуан-Тигр» та «Цілитель своєї честі» (*Tigre Juan i El curandero de su honra*, 1926). Цей цикл, який сам Айяла позначає як «Романи на універсальні теми» (*Novelas de temas universales*) є підсумком і кульмінацією його естетичного шляху. У ньому автор поєднує естетичний радикалізм із гуманістичним змістом, експеримент із глибоким зануренням у суть людської природи.

Твори цього циклу відзначаються вишуканою структурою: тут активно застосовуються техніки подвійної перспективи, театралізації, метатекстуальності, гротеску й мовної гри. Водночас автор зберігає інтерес до людини як до центрального суб'єкта – із сумнівами, помилками, ідентичнісними пошуками. Як влучно зауважує Лонггерст: «мова стає ознакою ідентичності: кожен персонаж – це спосіб висловлення, кожна ситуація – спосіб композиції чи сприйняття»¹²⁹.

Таким чином, прозова траєкторія Айяли – це поступ від сатири й автобіографії до концептуального інтелектуального роману. Переосмислення структури, мови, перспективи й символу відбувається в його письмі як естетична відповідь на кризу модерності. Цей шлях відкриває горизонт для глибшого розуміння його ключових романів, зокрема «Беларміно і Аполоніо» та «Хуан-Тигр», які постають вершиною його художньої філософії.

«Беларміно і Аполоніо» Переса де Айяли становить складну філософську композицію, що ставить під сумнів як канони класичної наративної структури, так і традиційне розуміння роману як історії з чіткою фабулою. Центральною віссю роману є *ідея перспективізму* – концепція множинності точок зору, яка розгортається як у філософському, так і в літературному вимірах. У структурі твору та в діалогах персонажів виявляється демонстрація суперечливих, іноді діаметрально протилежних позицій, що мирно співіснують у межах однієї оповіді. Кожен герой не лише втілює окрему ідеологічну чи духовну позицію, а й озвучує її у неповторному мовному стилі.

Роман має чітко окреслену зовнішню структуру: твір поділено на пролог, вісім розділів і епілог. Ці структурні одиниці, хоча й об'єднані загальним філософським задумом, вирізняються обсягом, ритмом і функцією в побудові наративу. Окремі частини роману можуть мати суттєво різний розмір: одні – об'ємні, насичені подіями, інші – стислі, майже статичні,

¹²⁹ Ibid. – P. 523.

зосереджені на описах або філософських діалогах. Така структурна асиметрія є усвідомленим прийомом, що підкреслює фрагментарну природу людського досвіду, а водночас сприяє розгортанню перспективістської оптики.

Роман відкривається прологом, де оповідач згадує знайомство з доном Амаранто де Фраїле – «людиною незвичайною за своєю статурою, характером та звичками»¹³⁰. Цей філософ, схожий на Сократа, розмірковує про природу пансіонів як інституції національного досвіду: «Пансіон – це енциклопедія наук, у підсумку – це біблія»¹³¹. Втім далі він іронічно стверджує, що «справжній університет нашого часу – це пансіон, а не бібліотека»¹³². Таким чином, пролог не просто вводить у дію, він відкриває простір для філософського діалогу: істина розгортається в живій взаємодії між людьми, у зіткненні поглядів і в багатоголосому обміні думками.

Айяла цілковито відмовляється від класичної лінійної побудови сюжету. Події подано не в хронологічній послідовності, а в ретроспективах, спогадах, обірваних фрагментах – згідно з логікою пам'яті, а не дієгетичної причинності. Автор починає з кінця, після років, що минули з часу історії Беларміно й Аполоніо та їхніх дітей – Педро і Ангустіас.

У першому розділі розгортається знайомство оповідача з доном Гільєном, який насправді є Педро, сином Аполоніо. Під час бесіди у пансіоні читач знайомиться з філософськими розбіжностями між трьома фігурами: республіканським атеїстом, представницею буржуазії та самим священником. Уже тут проявляється критичне ставлення до церковної догматики: священник Гільєн ставить під сумнів її усталені основи. Після цієї сцени оповідач уперше зустрічає Ангустіас, доньку Беларміно, в кав'ярні. Між оповідачем і Ангустіас виникає дружба, яка згодом стає містком до розуміння історії Беларміно.

Другий розділ «Вулиця Руера, побачена з двох боків», хоч і не має прямого стосунку до сюжету, є концептуально важливим для розуміння перспективізму. У ньому постають роздуми про мистецьку роль множинної перспективи, і водночас вона втілюється на практиці. Глибинний просторовий опис замінив поверхневий часовий, послідовний. Говіркий привид дона Амаранто де Фраїле радить оповідачеві, як подолати внутрішні труднощі літературної оповіді. Адже романіст подібний до циклопа: *«Циклопи бачили світ поверхнево, бо мали лише одне око [...]. Романіст має від циклопа лише поверхнєве бачення та богохульне прагнення оселитися в домі богів, адже він не мріє ні про що інше, як створити маленький всесвіт – а саме цим і є роман.*

¹³⁰ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 2. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

¹³¹ Ibid. – P. 4.

¹³² Ibid. – P. 4.

Людина, хоч і дрібніша істота, перевершує циклопа завдяки тому, що має два ока, якими бачить глибину світу. Та описування подібне до бачення одним оком, що ковзає поверхнею площини: образи постають послідовно в часі, вони не поєднуються, не накладаються одне на одне і, отже, не набувають глибини [...]. Романіст, як людина, бачить речі стереоскопічно, у глибині; але як митець – не має засобів, щоб відтворити своє бачення. Він не може малювати – він лише описує, перелічує. Місія бачити глибше, тонше, емоційніше й навчити інших бачити так само – належить живописцю»¹³³.

Проте, як слушно зазначає Елена Барросо Вільяр, «романіст має засіб обійти цю перешкоду: створити оповідача, який утримується від прямого нарративу, передаючи слово іншим персонажам, множинність точок зору яких дозволяє відтворити калейдоскопічність зображуваної дійсності»¹³⁴. У цьому контексті знаменитими стали контрастні візії художника Хуана Ліріо й філософа Педро Ларіо щодо вулиці Руера. Вони символізують, відповідно, конфлікт між ірраціоналістичним, життєвим критерієм та суворим раціоналізмом. Автор ставить запитання: чи краса в суперечності, як у випадку з будинками на Руа Руера, чи в системності? Це завершується знаковим висловом: «вулиця не може бути потворнішою. Малюнок не може бути прекраснішим»¹³⁵.

Слідом за порадою дона Амаранто, анекдоти, ситуації, події й персонажі у романі зазвичай подані з подвійної перспективи, що часто відображається вже в заголовках розділів: «Беларміно і його дочка», «Аполоніо і його син», «Філософ і драматург», «Драма і філософія», «Педріто й Ангустіас». Як зазначає Лонггерст: «практично все в романі подвоєно: дві сюжетні лінії, два головних персонажі – філософ-лінгвіст Беларміно та поет-драматург Аполоніо, два нарративні центри, два екстрадієгетичні персонажі з протилежними поглядами»¹³⁶.

Розділи третій, четвертий і п'ятий становлять своєрідний «експозиційний блок», у якому подано ґрунтовні портрети головних героїв, їхню життєву траєкторію, особливості мовлення, погляди, соціальні взаємини, передісторію конфлікту. Це фундамент, на якому тримається світ роману. Зокрема, у третьому розділі вперше з'являється Беларміно. Його мова філософська й ускладнена, а спосіб мислення – майже герметичний. Опис його

¹³³ Ibid. – P. 16.

¹³⁴ Barroso Villar, E. Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala // Cauce. Revista de Filología y su Didáctica. 1997–1998. – Núm. 20–21. – P. 453. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_25.pdf

¹³⁵ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 21. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

¹³⁶ Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 522.

стосунків із дочкою сповнений ніжності. У наступних розділах представлено Аполоніо, його біографію та шлях його сина до семінарії, на який його спрямував батько. Поступово розгортається історія конфлікту між батьками (Беларміно й Аполоніо), який позначається на долі їхніх дітей.

Шостий і сьомий розділи є драматичним вузлом конфлікту – саме тут сюжет досягає кульмінації: розкривається справжній масштаб опозиції між родинами, висвітлюється боротьба між особистим вибором і зовнішніми нормами, а також формується фінальний розрив між ідеалом і реальністю. Історія завершується поверненням Ангустіас і Педро один до одного. Оповідач знаходить її в кав'ярні, приводить до Педро, і вони зустрічаються після довгих років розлуки. В епілозі описано смерть Ескобара, учня Беларміно, який помирає від голоду, залишаючи по собі філософські записи, в яких міститься порівняння між Беларміно й Аполоніо.

Уся структура роману нагадує палімпсест – рукопис, написаний поверх уже наявного тексту. На кожному рівні оповіді – у сюжеті, лексиці, стилі – присутні натяки на інші твори, філософські системи, культурні образи. Айяла створює складну мережу алюзій і цитат, які читач поступово розшифровує. Як зазначає Е. Б. Вільяр, уся наративна тканина Айяли – це «мозаїка цитат»¹³⁷, вплетених у саму структуру оповіді, що зумовлює багаторівневе читацьке сприйняття. У романі звучать голоси Сервантеса, біблійні алюзії, моральні сентенції, античні образи.

Дуже важливим є образ «автора» в тексті. Подібно до сервантесівського прийому із Сідом Ахметом, Айяла вводить фігуру «автора», який стежить не стільки за діями священника (Педро) й Ангустіас, скільки за особистостями їхніх батьків – двох шевців, які поступово виходять на перший план: «вони існували і були мною любимі. Вони існували завдяки мені і для мене»¹³⁸. Це перегукується із фразою Сервантеса: «для мене єдиного народився Дон Кіхот, а я народився для нього»¹³⁹. Таким чином, Айяла зображує процес творення самого тексту: автор і герої взаємодіють, світ оповіді будується як результат цієї взаємодії, стираючи межі між вимислом і реальністю.

У цьому сенсі сцена втрати Ангустіас, доньки Беларміно, набуває виняткової ваги. Після її втечі з Педро, батько не може її знайти, коли вирушає на пошуки. Ангустіас утекла з Інєсти після того, як залишилася сама. Отець

¹³⁷ Barroso Villar, E. Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala // Cauce. Revista de Filología y su Didáctica. 1997–1998. – Núm. 20–21. – P. 458. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_25.pdf

¹³⁸ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 134. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

¹³⁹ Мігель де Сервантес Сааведра. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі. Роман./ Переклад з іспанської Миколи Лукаша. Переклад окремих розділів А. Перепаді. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2024. – С. 983.

Алесон, з побожної делікатності, збрехав Беларміно: запевнив його, що дівчина залишиться в монастирі кармеліток до дня весілля. Беларміно погоджується не намагатися її побачити – в обмін на «дозвіл» щодня прогулюватися околицями монастиря. У своїх роздумах він не приймає думки, що вона, як і всі інші, та й увесь зовнішній світ, була лише ілюзією його чуттів, породженням його уяви, «оманливим витвором внутрішнього світу»¹⁴⁰. Беларміно постановив, що не існують більше Аполоніо і його син, спокусник Ангустіас; що не було викрадення. Але Ангустіас існує саме тому, що її було створено у внутрішньому акті уяви: *«Ангустіас – вона таки існує; бо він її породив і створив; вона – донька його душі й нутра: невже вона не існує? Вона існує – і з вільної, одностайної волі – своєї і батькової – вона перебуває в монастирі кармеліток, куди її привів погордований нею зовнішній і видимий світ, у який вона також не вірила, і жага абсолютної й досконалої гармонії. І щовечора Беларміно приходив гуляти навколо монастиря кармеліток, щоб таємничими й невимовними шляхами спілкуватися з уявною донькою, цілковито породженою ним самим у його батьківській, ніжній і творчій душі»*¹⁴¹. Цей момент у романі відлунює шопенгауерівську онтологію, згідно з якою світ є лише уявленням кожного індивіда. Ангустіас функціонує не як тілесна істота, а як фігура уявлена, створена внутрішнім світлом свідомості.

Автор пов'язує цю суб'єктивну побудову реальності з мовою, що зближує його прозу з філософською думкою ХХ століття, зокрема з лінгвістичним поворотом. Уже в своєму першому романі Перес де Айяла порушує питання про штучність людської мови, маючи на увазі умовність мовного знака. Але найпоказовішим прикладом є Беларміно. Проголошуючи довільність знака, він вигадує власний словник, зорієнтований на творчу функцію мови: мова не лише фіксує вже наявне, а формує нові смисли й світи¹⁴². Проте найважливіше – що ця своєрідна мова Беларміно пов'язана з його, не менш своєрідним, баченням світу. Для Беларміно мовлення – це мислення, і водночас спосіб упорядкування буття. Він розмірковує про слова як про ключі до внутрішнього світу.

На противагу Беларміно, мова якого є простором рефлексії, поет і драматург Аполоніо уособлює світ, у якому слово мусить бути ефектним, навіть на шкоду істині. Він мислить драматично, і навіть театралью, любить

¹⁴⁰ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 100. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

¹⁴¹ Ibid. – P. 100.

¹⁴² Barroso Villar, E. Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala // Cauce. Revista de Filología y su Didáctica. 1997–1998. – Núm. 20–21. – P. 458. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_25.pdf

вражати, схильний до риторичних ефектів. Але ближче до кінця твору антагонізм між Беларміно (філософська свідомість) та Аполоніо (драматична свідомість) виявляється лише видимим, бо він розчиняється в гармонії.

У розділі VIII роману Переса де Аїяли, що має промовисту назву «Sub especie aeterni» («Під знаком вічності») виявляється, що давнє суперництво приховувало сердечні почуття, які зрештою виходять на поверхню. Уже в притулку старі шевці йдуть під руку один з одним «садом асфоделів, огорнуті золотою імлою сонця (...). – Але ми ж не снімо, правда? – запитує зворушено Аполоніо. – Я ледве відчуваю землю під ногами. – Здається, це сон. Тетраedr – це сон. Єдиною правдою є лише любов, добро і дружба»¹⁴³.

Відтак у романі не протистоять драма й філософія. Це дві сторони однієї медалі, і саме ця єдина, двоїста реальність – разом з іншими – породжує людську проблему, яку й осмислює роман та його автор. Епілог і подвійний фінал закріплюють цей принцип: оповідач знаходить філософські записи померлого від голоду Ескобара, учня Беларміно, в яких міститься порівняння між Беларміно й Аполоніо. Один живе в ідеї, інший – у дії, але обидва символізують неспівмірність істин із буденністю сучасного світу. Як зазначено у фіналі: «добро, істина і краса – це заперечення сучасного життя»¹⁴⁴.

Отже, роман Аїяли – це глибоке філософсько-літературне дослідження, яке закликає читача до співучасті у процесі мислення. У ньому письменник ставить фундаментальні питання: що таке наратив? як формується істина? як слово співвідноситься зі світом? де пролягає межа між вигадкою і суб'єктивністю? Аїяла створив справжній роман ідей, де літературна форма перетворюється на арену інтелектуального пошуку, а кожна сторінка – на діалог між філософією, естетикою й буттям.

«Хуан-Тигр. Цілитель своєї честі»: роман як симфонія перетворення.
Роман «Хуан-Тигр» (1926) – одне з найбільш зрілих і найвишуканіших втілень модерністської естетики Аїяли. Твір замикає цикл «Романи на універсальні теми» і водночас становить частину диптиха, у парі з «Цілителем своєї честі» (*El curandero de su honra*, 1927). Твір побудовано як літературну симфонію, в якій кожен епізод має власний темп, динаміку й інтонацію, вплетену в загальну гармонію: симетрія, варіативність, внутрішні перегуки. Обидві частини творять єдину художню структуру, центром якої стає образ дона Хуана – чоловіка, що стоїть на порозі морального та культурного зламу.

У першій частині його історія розгортається через зовнішні події,

¹⁴³ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 130. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

¹⁴⁴ Ibid. – P. 132.

соціальні реакції, публічне життя, у той час як у другій фокус зміщується до внутрішнього світу героя. Цей композиційний контраст підсилює ефект поступового наближення до істини, розкриття глибших шарів свідомості.

Характерною для цієї діалогії є ритмізація наративу: Айяла використовує музичну термінологію як композиційний ключ. У «Хуані-Тигрі» наявні два основні етапи: *Adagio* – повільне розгортання внутрішнього монологу, формування переконань, і *Presto* – стрімка фаза конфлікту з соціальними структурами. Саме в *Presto* розкривається конфлікт із дружиною, напруга публічного засудження, поведінка героя у відповідь на тиск іззовні.

Друга частина, «Цілитель своєї честі», має складнішу архітектоніку. У *Presto* Хуан зустрічається з наслідками власних дій, а в *Adagio* він переживає момент внутрішнього зосередження. *Coda* завершує цей розвиток, дозволяючи темам повернутися, але вже у трансформованій формі. *Parergon* виконує функцію завершення – рамки, що окреслює новий спосіб буття.

Траєкторія героя розгортається як глибоке внутрішнє перетворення. Хуан спершу з'являється як уособлення архаїчної моделі чоловічої сили – шляхетного, незалежного, справедливого, дуже популярного серед народу. Зміна відбувається поступово, в ритмі оповіді, в зіткненнях з минулим і потребою переосмислити себе. Цей рух нерозривно пов'язаний із розпадом двох ключових ідеологем іспанської культури – міфу про Дон Хуана та концепції честі в кальдеронівському дусі. Реконструкція героя стає одночасно й деконструкцією цих моделей.

Уже з першої сцени – опису Пілареса – місто постає як простір соціальних уявлень. Це сцена, де з поглядів, пліток і осуду конструюється драма. Сам Хуан стає частиною театру – його тіло, мова, поведінка змальовані гротескно. Його постать об'єднує риси дикої природи: «його шкіра – яскраво-жовта, подеколи нагадує відполіровану мідь [...] очі – як у дикої кішки [...] він тигр, але також кайман, дикобраз...»¹⁴⁵. Його самосприйняття тяжіє до ідеалів чоловічої гідності, сформованих на основі старого кодексу честі. У власній уяві він виступає захисником чоловічої гідності, що страждає через зраду. Герой вважає, що якби й справді вбив свою дружину, то це було б його правом і обов'язком.

Паралельно в романі з'являється пародійна версія Дон Жуана – Веспасіано Себона, якого названо «карикатурним донжуаном»: «ожіночнений, огрядний, безплідний, вульгарний спокусник, що уникає будь-якої

¹⁴⁵ Alonso Fernández, A. M. Tigre Juan y el curandero de su honra: Ramón Pérez de Ayala ante el donjuanismo // El Español por el Mundo. – 2022. – Vol. 4, № 1. P. 18. – URL: <https://elespanolporelmundo.eu/index.php/epm/article/view/4>

відповідальності»¹⁴⁶. Його образ функціонує як сатирична проекція тієї самої домінантної маскулінності.

Поступово в романі змінюється тональність. У другій частині Хуан набуває нової чутливості. Він постає як «Juan Cordero» – лагідний, розважливий, спокійний. Його реакції вже не визначаються уявленням про честь як про зовнішній образ. У сцені в потязі, коли він стає мішенню насмішок, він просто тримає на руках дитину. Іронічне висловлювання: «хай тільки хтось наблизиться до моїх божественних рогів – я його зітру», звучить як маркування нової стійкості, заснованої на самоприйнятті.

Остаточно цю еволюцію закріплює розділ *Parergon*, де герой живе відповідно до нової концепції честі: «честь – це вірність самому собі [...] це святкове вбрання душі»¹⁴⁷. Він уже не спирається на зовнішній контроль, адже досягнув етичної автономії.

Стиль роману складний і пластичний. У ньому поєднано поетичну мову з іронією, соціальною сатирою, музичністю й алюзіями. Багатоголосся твору проявляється не лише у різних рівнях оповіді, а й у театральності, ритмі, структурі. Важливим є і метатекстуальний рівень. У сцені театрального виконання драми Кальдерона «Лікар своєї честі» герой грає свою внутрішню кризу. Такий збіг сюжетного й сценічного планів створює ефект самопізнання через повторення – герой грає себе ще до того, як проживає кризу в реальному часі.

Особливо цікавим у композиційному плані є розділ *Adagio* з другої частини диптиха, де автор розміщує дві сюжетні лінії у двох колонках: «Так протікало життя Хуана-Тигра / Так протікало життя Ермінії». Цей прийом дозволяє прочитати два голоси одночасно. Візуальна паралельність відтворює зв'язок, що зберігається між героями попри розлуку. Це рідкісний приклад ритмічного мислення в прозі: автор дозволяє читачеві не просто бачити, а чути водночас два внутрішні світи.

З огляду на це, можна сказати, що роман Айяли – це глибоко інструментована симфонія внутрішньої зміни. Усі структурні елементи, алюзії, ритми й мовні рівні служать єдиній меті: показати, як напруга в людині переходить у нову етичну якість. Айяла будує твір, де кожне слово, кожен образ і кожна сцена стають частиною цілісного, злагодженого звучання як тиха присутність гідності, що проростає крізь травму, пам'ять і любов.

На завершення варто зазначити, що творчість Рамона Переса де Айяли розгортається як пошук адекватної форми для вираження внутрішньої правди суб'єкта в епоху розщеплених істин і кризових світоглядів. Його романи

¹⁴⁶ Ibid. – P. 16.

¹⁴⁷ Ibid. – P. 17.

моделюють процес свідомості, яка думає себе крізь мову, стиль, композицію. Айяла конструює нову парадигму романного письма: інтелектуалізовану, музично-структуровану, полілогічну. У ній текст постає як середовище рефлексії, а автор – як мислитель, що обирає етичну увагу до складності замість ідеологічного дискурсу. У цьому розумінні Айяла репрезентує модерністську прозу через саму інтенцію письма: створити таку форму, у якій можливо мислити межу, суперечність, множинність. Саме в цьому Айяла входить до історії літератури як автор, що перетворив роман на інструмент філософської етики та естетичного самоусвідомлення.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Проаналізуйте поняття «інтелектуальне письмо» у прозі Айяли. Які риси вирізняють його стиль як філософський дискурс, а не лише художнє мовлення?
2. Як у творах Айяли розгортається концепт роману як простору перспективізму? Яке місце в цій багатоголосій моделі посідають автор, персонаж і читач?
3. Чим є «поематичний роман» у контексті модернізму? Від яких структурних засад класичного роману відмовляється Айяла, вибудовуючи нову форму?
4. Простежте еволюцію романної техніки Айяли від циклу ініціації до романів універсальної тематики. Як змінюється функція героя, мови, структури?
5. Яке значення має ідея кризи суб'єкта у творчості Айяли? Як ця філософська концепція втілюється на рівні структури, образу і стилю?
6. Як Айяла тлумачить функцію мови у творенні реальності? У чому полягає його наближення до лінгвістичного повороту ХХ століття?
7. Яким чином у творчості Айяли формується образ автора як інстанції між мисленням і літературною формою? Чи є він всевладним, чи радше посередником?
8. Як Айяла використовує інтертекстуальність для епістемологічної функції роману? У яких формах це виявляється в його прозі?
9. Проаналізуйте, як структура й ритм тексту у романах Айяли моделюють хід думки. Чому Айяла вдається до музичної термінології?
10. У чому полягає гуманістична етика Айяли як модерніста? Як ця позиція поєднується з його критикою сучасної культури?

□ **Практичні завдання до роману «Беларміно і Аполоніо»**

1. Прочитайте фрагмент розділу «**Rúa Ruera, vista desde dos lados**», спробуйте перекласти його українською, визначте, які філософські й поетичні функції виконує образ дона Амаранто. Якими мовними засобами Айяла створює ефект «інтелектуальної притчі»?
2. Проаналізуйте композицію роману як форму симетрії. Як подвійність у заголовках, персонажах і структурі втілює принцип перспективізму? Наведіть приклади назв розділів і форм внутрішніх подвоєнь.
3. Випишіть 5–7 фраз із роману, в яких видно різні мовні стилі персонажів. Порівняйте лексичний склад, інтонацію, синтаксис. Як мова допомагає Айялі розрізнити світогляди героїв?

□ **Завдання для роботи з фрагментом роману «Беларміно і Аполоніо»:**

CAPÍTULO II RÚA RUERA, VISTA DESDE DOS LADOS

(El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada ligera este capítulo que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción.)

De la zona profunda, negra y dormida de la memoria, laguna Estigia de nuestra alma, en donde se han ido sumiendo los afectos y las imágenes de antaño, se levantan, de raro en raro, inesperadamente, viejas voces y viejos rostros familiares, a manera de espectros sin corporeidad. Así como en la noche los lóbregos e inmóviles pantanos respiran niebla blanca y fantasmal, así nuestra interior laguna Estigia deja en libertad sus vaporosos espectros a las horas en que la tiniebla del sueño satura nuestro espíritu. Pero, en ocasiones, las criaturas incorpóreas del más allá de la memoria se alzan a la luz del día.

Ahora mismo me apercibía yo a describir la Rúa Ruera, de la muy ilustre y veterana ciudad de Pilares, en donde vivía Belarmino Pinto, llamado también monxú Codorniú, zapatero y filósofo bilateral, cuando, al pronto, en el umbral u orilla de mi conciencia, se yergue el espectro de don Amaranto de Fraile, enarbolando un tenedor de peltre, que a mí se me ha figurado tridente de Caronte, ese Neptuno del mar de la eternidad. Como Bruto a la silueta de César en la tragedia shakespeariana, digo a la sombra incorpórea del excelente don Amaranto:

—¡Speak! ¡Speak!

Y la sombra rompe a hablar, con la propia gracia y penetración que hace tantos años me deleitaban:

—¿Vas a describir la Rúa Ruera? ¿Vas a describirla, o vas a pintarla?—Advierto

dos novedades. Primera, que don Amaranto ahora me trata de tú. Segunda, que la voz se le ha ahilado y suena como la de un eunuco. Prosigue la voz:—Los cíclopes veían el mundo superficialmente, porque sólo tenían un ojo. Los cíclopes, por ver el mundo superficialmente, quisieron asaltar el Olimpo; pero los dioses los precipitaron en el hondo Tártaro.—Don Amaranto siempre con sus mitologías.—El novelista es como un pequeño cíclope, esto es, como un cíclope que no es cíclope. Sólo tiene de cíclope la visión superficial y el empeño sacrílego de ocupar la mansión de los dioses, pues a nada menos aspira el novelista que a crear un breve universo, que no otra cosa pretende ser la novela. El hombre, con ser más mezquino, aventaja al cíclope, a causa de poseer dos ojos con que ve en profundidad el mundo sensible. Ahora bien: describir es como ver con un ojo, paseándolo por la superficie de un plano, porque las imágenes son sucesivas en el tiempo, y no se funden, ni superponen, ni, por lo tanto, adquieren profundidad. En cambio, la visión propia del hombre, que es la visión diafenomenal, como quiera que, por enfocar el objeto con cada ojo desde un lado, lo penetra en ángulo y recibe dos imágenes laterales que se confunden en una imagen central, es una visión en profundidad. El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero, en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. La misión de ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción y enseñar a los otros a ver de la propia suerte, le toca al pintor. La maldición originaria del novelista cífrase en que necesariamente se ha de extender sobre sinnúmero de objetos. El pintor, por el contrario, escoge un solo objeto, o, si toma varios, los agrupa en reducido espacio, los concentra y sensibiliza. El pintor, a la inversa del novelista, no se deja dominar por la vastedad del objeto, sino que lo domina. Que sea el objeto vértice del ángulo de visión del pintor, y no el pintor vértice del ángulo de contemplación del panorama, como lo es el novelista. El pintor que pinta cuadros de más de dos metros cuadrados, es inexorablemente un pintor superficial. La cuestión, para el pintor de grandes dimensiones, es de concepto; de que se dé cuenta que debe ser artísticamente superficial, o de que sea superficial e inartístico sin darse cuenta. Los famosos pintores de frescos, así antiguos como modernos, dándose cuenta de esto, pintaron por largos planos, con tintas monótonas, esquivando la sensación obvia de volumen y profundidad; fueron deliberadamente superficiales¹⁴⁸.

1. Поясніть функцію образу дона Амаранто де Фраїле як привида-наставника в цьому фрагменті. Яку роль відіграє його поява у контексті перспективізму? Чи можна розглядати його як метафору авторської

¹⁴⁸ Pérez de Ayala, R. Belarmino y Apolonio [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – P. 16-17. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf

свідомості?

2. Що означає інтертекстуальна алюзія на Шекспіра? Чому саме Брут і Цезар? Як ця сцена підкреслює постать дона Амаранто як привида-провідника в царство літературної філософії?
3. Поясніть, у чому полягає протиставлення «описувати» і «малювати» у фразі «¿Vas a describir la Rúa Ruera? ¿Vas a describirla, o vas a pintarla?» Чому для Айяли це не лише питання стилю, а філософська опозиція між поверхнею й глибиною?
4. Розгляньте, як Айяла через фразу «El pintor, a la inversa del novelista, no se deja dominar por la vastedad del objeto, sino que lo domina» окреслює межі і можливості художніх жанрів. Чи є це твердженням про перевагу живопису над літературою, чи йдеться про іншу форму бачення?
5. Проаналізуйте метафору «романіст як циклоп». Як через цю алегорію Айяла формулює обмеження літературного письма? Що для нього означає «бачити глибоко»?
6. Яким чином у фрагменті реалізовано саму ідею множинної перспективи, не лише змістовно, а й структурно? Яка роль діалогу, вторинного голосу (дона Амаранто) та рефлексії оповідача?
7. Простежте міфологічні алюзії (Стікс, Харон, циклопи, Тартар, Нептун, Олімп). Яке їхнє значення у формуванні філософсько-естетичного бекграунду уривка? Чому Айяла залучає саме ці образи?
8. Напишіть коротке есе або мікроесе (до 1 сторінки) на тему: «Чи є художня глибина можливою в слові?», виходячи з ідеї Айяли про опис як «бачення одним оком». Чи погоджуєтесь ви з цією тезою?

□ Практичні завдання до роману «Хуан-Тигр»

1. Прочитайте уривок із початку роману, де описується Хуан. Які літературні прийоми (метафори, гіперболи, контрасти) використовує автор для створення образу? У чому поетичність і гротескність цього стилю?
2. Визначте, як Айяла використовує ритм як структурний принцип. Знайдіть приклади уповільнених і пришвидшених фрагментів. Як ритм впливає на сприйняття ситуацій і наративну напругу?
3. Зверніть увагу на метатекстуальні елементи в романі. Які сцени чи репліки нагадують читачеві про те, що роман – це текст, а не реальність? Яку функцію виконує ця авторефлексивність?

🔪 Творчі завдання

1. Уявіть, що дон Амаранто повертається до оповідача в новому сні.

Напишіть діалог між ними про роль ілюзії в житті людини.

2. Напишіть мікроесе на тему: «Чи є Беларміно філософом нового типу? Чи, навпаки, втіленням втраченого часу?» Використайте 1 цитату з тексту.
3. Створіть внутрішній монолог Хуана-Тигра на пізньому етапі трансформації: як би він сам пояснив свою зміну?
4. Уявіть, що Айяла додав розділ «Coda final» до роману. Напишіть коротку сцену (до 1 сторінки), яка завершує еволюцію Хуана через образ жесту, мовчання або музики.

Рекомендована література до теми

1. Капелюшна М. Транскрипція театральності у романі Р.П. де Айяли "Хуан-Тигр. Лікар своєї честі"//Літературознавчі студії; вип.51. – 2017. – С. 78 –84.
2. Капелюшна М. Концепт маскулінного в романі "Медовий місяць, гіркий місяць" Р.П. де Айяли// Літературознавчі студії Вип.48(1). – 2017. – С. 232–238.
3. Капелюшна М. Жіноча ідентичність в романі Р.П. де Айяли "Хуан-Тигр. Лікар своєї честі"// Літературознавчі студії; вип.1 (52). – 2018. – С. 37–43.
4. Alonso Fernández, A. M. Tigre Juan y el curandero de su honra: Ramón Pérez de Ayala ante el donjuanismo // El Español por el Mundo. – 2022. – Vol. 4, № 1. P. 11–26. – URL: <https://elespanolporelmundo.eu/index.php/epm/article/view/4>
5. Alonso Fernández, A. M. Tigre Juan y El curandero de su honra: Ramón Pérez de Ayala ante el mito de Don Juan // Revista de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. – 2022. – № 4. – URL: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_04_04_2022/revista_04_04_2022_04.pdf
6. Amorós, A. La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala. – Madrid: Gredos, 1972. – 499 p.
7. Barroso Villar, E. Elementos de modernidad en la novela de Ramón Pérez de Ayala // Cauce. Revista de Filología y su Didáctica. 1997–1998. – Núm. 20–21. – P. 443–464. – URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_25.pdf
8. Correoso Rodenas, J. M. Poe and the Generation of 1914: The Prism of Ramón Pérez de Ayala // ESC Proceedings. – 2023. – URL: https://www.academia.edu/104432910/Poe_and_the_Generation_of_1914_The_Prism_of_Ram%C3%B3n_P%C3%A9rez_de_Ayala
9. Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // The Cambridge History of Spanish Literature / ed. by D. T. Gies. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 520–528.

10. Macklin, J. Religion and modernity in Spain: religious experience in the novels of Ramón Pérez de Ayala. *Bulletin of Spanish Studies* 8. – 2011, pp. 183-199. – URL: <http://eprints.gla.ac.uk/58383/>
11. Paredes Méndez, M. F. De princesas y hadas madrinas: La cárcel de género en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala // *Modern & Classical Languages Faculty Publications*. – 2006. – URL: https://cedar.wvu.edu/mcl_facpubs/18/
12. Pérez de Ayala, R. *Belarmino y Apolonio* [Електронний ресурс]. – Freeditorial. – URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/belarmino_y_apolonio.pdf
13. Pérez de Ayala, R. *El curandero de su honra*. – Madrid: Editorial Pueyo, 1926. – URL: <https://archive.org/details/elcuranderodesuh0000pere/page/164/mode/2up>
14. Pérez de Ayala, R. *Tigre Juan*. – Madrid: Editorial Pueyo, 1926. – URL: <https://archive.org/details/tigrejuannovela0000pere/page/160/mode/2up>
15. Pérez de Ayala, R. *Tigre Juan; y, El curandero de su honra* / edición, introducción y notas de Andrés Amorós. – Madrid: Castalia, 1980. – 503 p.
16. Rueda Garrido, D. Ramón Pérez de Ayala y las novelas de 1902: ruptura modernista y renovación literaria [Електронний ресурс]. – *AnMal Electrónica*. – 2013. – № 35. – URL: <https://www.researchgate.net/publication/319553448>

Тема 8.

РАМОН ГОМЕС ДЕ ЛА СЕРНА: МИСТЕЦТВО ФРАГМЕНТУ

У контексті іспанської прози доби модернізму Рамон Гомес де ла Серна (1888–1963) виступає першим справжнім авангардистом, що перетворив авангард з експерименту на спосіб існування. Його ім'я асоціюється передусім із створенням унікального художнього стилю, що руйнував традиційні канони наративу й відкривав нові можливості для літературного експерименту. Він переосмислив саму природу мистецтва, проголосивши необхідність постійного оновлення форм і уявлень про світ.

Його творчий доробок охоплює понад сотню творів різних жанрів і стилів, серед яких особливе місце займають *грегерії (greguerías)* – короткі, іронічно-поетичні вислови, що стали втіленням нового типу художнього мислення. Водночас його романи вирізняються експериментальністю структури, фрагментарністю оповіді, увагою до дрібниць і суб'єктивного сприйняття реальності.

Гомес де ла Серна сприймав себе як митця поза межами будь-яких літературних поколінь, шкіл та «-ізмів». Його вислів: «Я не належу до жодної генерації»¹⁴⁹, – найкраще характеризує його прагнення створити власний, неповторний шлях у мистецтві. У відповідь на таку позицію критики охрестили його терміном «сам собі покоління», підкреслюючи унікальність його творчого шляху, що не вписувався у жодну з усталених літературних течій, адже його творчість вбирає елементи і кубізму, і футуризму, і дадаїзму і сюрреалізму. Як підкреслює К. А. Лонгерст, він став «визнаним авторитетом і найвпливовішою фігурою іспанського літературного авангарду 1920–1930-х років»¹⁵⁰.

Особливість Серни полягає в тому, що його авангардизм не підпорядковується жорстким естетичним програмам: його експеримент – стихійний, різноманітний, мінливий. Література для нього – це живий організм, де реальність і вигадка, логіка й асоціація, серйозність і іронія сплітаються у нескінченну гру образів. Його образ – «губка з сотнею очей»¹⁵¹ – точна метафора художньої свідомості, що нескінченно вбирає, перетворює й проєктує світ у несподіваних спалахах уяви.

Автобіографічна основа творчості: пошук себе через літературу

¹⁴⁹ Redondo, F. G. Ramón: greguería y novela // Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. – 1989. – № 11. – P. 138

¹⁵⁰ Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // In The Cambridge History of Spanish Literature / ed. David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 527.

¹⁵¹ Ibid. – P. 527.

Творчість Рамона Гомеса де ла Серни виростає з глибокого переживання власного «я». Його життєва та мистецька стратегія полягала в тому, щоб постійно перетворювати себе у текст, фрагментувати, множити й відображати у різних формах. У цьому підході формується фундаментальний принцип його письма: література стає *безперервним актом самопізнання*.

Автобіографізм Серни проявляється не лише у його спогадах, таких як «Моя автобіографія» (*Mi Autobiografía*) чи іронічна «Автосмертографія» (*Automoribundia*), але й у більш ранніх літературних спробах, де автор цілеспрямовано проєктує себе у простір фікції. Так, у романі «Хвороби» (*Morbideces*, 1908) він започатковує свою естетику "*difuminación del ser*"¹⁵² (розмиття сутності) – руйнування цілісного образу світу, де все розчиняється у метафорах і враженнях. У «Німій книзі» (*El libro mudo*, 1910) це прагнення набуває нового забарвлення. Письменник говорить про світ через напіврозмиті фрази, що перетворюють текст на низку інтуїтивних осяянь: «Форми, віра у форми, роблять життя важким і скрутним»¹⁵³. Це підтверджує його ідею про необхідність руйнування зовнішніх оболонок, щоб дістатися суті буття.

Серна бачив літературу як єдиний простір істинного існування. Його завданням було творити життя через мову. Саме тому вже на ранньому етапі він усвідомлює: «Шукати її в собі – це знайти єдину вірну стежку [...]. Кожен твір має бути насамперед біографічним»¹⁵⁴.

Таке самоусвідомлення було водночас болісним і визвольним процесом. У «Автосмертографії» Рамон зізнається: «Я перебуваю в суперечності з людством, але в солодкій суперечності»¹⁵⁵. Він дистанціюється від колективних норм, створюючи власний всесвіт, де фрагмент замінює цілість, а деталь – стає естетичним абсолютом. Така концепція пояснює, чому грегерія стала для Рамона природним продовженням його автобіографізму.

Грегерія як принцип структурування художньої реальності

Грегерія у творчості Рамона Гомеса де ла Серни постає як цілісний спосіб сприйняття дійсності, що проникає в саму тканину його текстів. Вона втілює миттєве захоплення деталлю, зоровим враженням, парадоксальним зближенням явищ, яке виходить за межі раціональної логіки і тяжіє до метафоричної свободи мислення. Формулою грегерії, за визначенням самого письменника, є поєднання гумор та метафори *Greguería = metáfora + humorismo* (Грегерія = метафора + гумор), що вказує на її подвійний характер

¹⁵² Redondo, F. G. Ramón: greguería y novela // Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. – 1989. – № 11. – P. 144.

¹⁵³ Ibid. – P. 146.

¹⁵⁴ Ibid. – P. 146.

¹⁵⁵ Ibid. – P. 141.

– злиття поетичної уяви й іронічного погляду на світ.

За словами Гомеса де ла Серни, грегерія є «смівлівістю визначити те, що неможливо визначити»¹⁵⁶. Вона виникає з внутрішнього імпульсу до гри, здивування, несподіваної асоціації. Її незвичайна або абсурдна логіка порушує звичний ланцюг мислення й відкриває нові горизонти значення. Грегерія слугує також шляхом до звільнення літератури від патетичних настанов та надмірної риторики. Сам автор формулює це прагнення просто: «десакралізувати літературу»¹⁵⁷. Він надає перевагу легкості, внутрішній грайливості та відкритості мови до найтонших відтінків враження. У цьому його естетична позиція перегукується з прагненнями європейських модерністів початку ХХ століття, які також шукали нові форми для вираження розсіяної, плинної свідомості. У літературному просторі Гомеса де ла Серни речі набувають нової сутності, перетворюючись на образи, вони стають «претекстами для метафор»¹⁵⁸. Такий підхід визначає також композицію його романів.

Іспанський дослідник Дієго Чосас Руїс-Бельйосо виокремлює основні техніки грегерій Рамона Гомеса де ла Серни:

1. Лаконізм: грегерія – це завжди короткий спалах думки, миттєва метафора, «крапля століть», як каже сам Серна. Стислість – не просто форма, а суть жанру: він порівнює її з краплею, що проходить крізь його череп.

2. Парономазія (грайлива омонімія): це зіткнення слів, які звучать подібно, але мають різне значення. Ефект виникає тоді, коли між ними встановлюється нова, несподівана асоціація: «*Mujer con chal, mujer chalada*» / «Жінка в шалі – шалена жінка». Ця гра полягає в тому, що слова «chal» і «chalada» зближені фонетично, але віддалені семантично, що створює комічний ефект абсурду.

3. Алітерація: повторення звуків створює емоційну напругу або ж ефект мовного туману: «*Una turbamulta turbulenta es lo más temible de la calle*» / «Тривожний тлум тремтить тротуарами, як тризуб страху». Словесна турбулентність відтворює саме те, що описується, – мовна форма втілює зміст.

4. Парасинтез (словотвірна гра): Серна часто вигадує нові слова, які синтезують існуючі значення або додають гротескного звучання: «*El verdadero nombre del pedicuro es practipédico*» / «Справжнє ім'я педикюриста – ногофахівець». Неологізм тут висміює фаховість через надмірну точність.

5. Псевдоетимологія: ця гра слів містить в собі незвичайне визначення

¹⁵⁶ Chozas Ruiz-Belloso, D. Taller de greguerías: otra mirada para otra forma de definir // Didáctica (Lengua y Literatura). – 2011. – № 23. – P. 423.

¹⁵⁷ Ibid. – P. 421.

¹⁵⁸ Ibid. – P. 422.

якогось поняття на основі інших схожих за звучанням слів: «*Cuando al casorio le llaman himeneo, parece que va a ser boda con rumba final*» / «Коли шлюбну церемонію називають «пута Гіменея», здається, що це весілля з фінальною румбою». Слово «himeneo», яке в іспанській мові означає «шлюб», відсилає до міфологічного Гіменея, який раптово помер на весіллі Діоніса.

6. Дилогія: один з найбільш характерних прийомів – використання слів або фраз із двома значеннями: «*La medicina es una fórmula sobria y segura: contra la gota, diez gotas*» / «Медицина – це твереза й надійна формула: від подагри — десять крапель». Гра побудована на багатозначності слова «gota» (і подагра, і крапля).

7. Пародія: Серна жартує з літературних штампів, прислів'їв, буденних фраз: «*El par de huevos que nos tomatos parece que son gemelos y no son ni primos terceros*» / «Пара яєць, яку ми з'їли, виглядає так, ніби вони близнюки, а насправді вони навіть не троюрідні брати». Ця грегерія – блискучий приклад гротескної деформації фразеологізму через логічну парадоксальність, що є характерною рисою поезики Гомеса де ла Серни. Іспанський вираз «*parecer gemelos*» («виглядати як близнюки») – це поширене фразеологічне кліше для позначення двох дуже подібних предметів чи людей. Автор вводить біологічну абсурдність: «навіть не троюрідні брати», де «спорідненість» яєць – очевидно, абсурдна категорія. Це логічна інверсія, яка виводить з ладу очікуване завершення. Замість завершення фразеологізму за аналогією зі «схожі як дві краплі води» або «наче близнюки» – Гомес де ла Серна замість підтвердження схожості додає неочікувану денатурацію: вони навіть не троюрідні, тобто – жодного зв'язку, попри візуальну ідентичність. Це створює гумористичну антитезу між виглядом і суттю, характерну для грегерій.

8. Метафори і порівняння – найбільш поширений прийом, що створює нові асоціативні зв'язки: «*La pulga hace guitarrista al perro*» / Блоха перетворює собаку на гітариста». Це приклад косифікації й персоніфікації, де тіло тварини стає інструментом.

9. Логіка абсурду (несподівана причинність): цей тип грегерії будується на несподіваному висновку: «*La mosca es feliz porque no solo se frota las manos, sino que también los pies*» / «Муха щаслива, бо тре не лише лапки, а й ніжки». Уявна поведінка комахи подається тут як вияв емоційного стану.

10. Нісенітниці: тут у грегерії описуються дії, повністю позбавлені реалістичної логіки: «*Pinocho abre los libros con la nariz*» / «Пінокіо відкриває книжки носом». «*¿Hay peces en el Sol? — Sí, pero están fritos*» / «На Сонці є риби? – Так, але смажені». Метафізика дитячої уяви тут перетворюється на абсурдистський гумор.

11. Візуалізація комічної сцени: «*Tal era la descarada naturalidad de*

aquel cuadro con montañas y luna que grité para ver si me contestaba el eco. Después de eso no me volvió a invitar aquella marquesa» / «Природність картини з горами й місяцем була настільки зухвалою, що я закричав, очікуючи луни. Після цього маркиза мене більше не кликала в гості». Грегерія стає сценою з невидимого спектаклю, де межа між уявним і реальним стирається¹⁵⁹.

Для письменника механізми грегерії є ідентичними до кінематографічних процесів (гра планів, монтаж, використання світла). Монтаж, а не співставлення різних об'єктів, надає їм метафоричного сенсу. Речі переживають трансформацію, яку письменник називає "ірреалізацією" – тобто витісненням у абстрактний простір нового образу. В цьому позиція Р. Гомеса де ла Серна корелює з естетичною концепцією його сучасника Х. Ортеги-і-Гассета, для якого мистецтво є явищем саме такої ірреалізації.

Отже, грегерія у творчості Рамона Гомеса де ла Серни є фундаментальним принципом художнього мислення. Вона дає змогу долати обмеження традиційної наративної форми, об'єднувати велике і мале, серйозне і грайливе, будуючи нову реальність з тонких фрагментів пережитого досвіду і відкритих спостережень.

Романний експеримент Рамона: від руйнування форми до нової поетики наративу

Романи Рамона Гомеса де ла Серни, створені у період з 1910-х до початку 1930-х років, являють собою унікальний літературний простір, де руйнується класичне уявлення про сюжетну єдність, розвиток характеру і традиційний часовий порядок оповіді. Тексти Рамона будуються за принципами, близькими до грегерії: фрагментарність, асоціативність, іронічне дистанціювання, багаторівневність вражень. У його романах домінує логіка внутрішнього життя свідомості, що перебуває у безперервному процесі самостворення.

Вже у згаданому вище романі «Хвороби» помітні перші риси цієї нової естетики. Наступний роман – «Неймовірний доктор» (*El doctor inverosímil*) продовжує експериментальну лінію. Тут Рамон створює героя, який існує в особливій площині ймовірного та неймовірного, де логіка світу підпорядковується логіці гри. Традиційне розуміння психологічної мотивації персонажів поступається інтуїтивному руху свідомості, який розгортається в мінливому, іронічно переосмисленому просторі.

У романах «Біла і чорна вдова» (*La viuda blanca y negra*, 1917) та «Недоречна людина» (*El incongruente*, 1922) Рамон заглиблюється у дослідження ідентичності як процесу постійної зміни. Особистість у цих

¹⁵⁹ Ibid. – P. 424 – 425.

текстах втрачає сталість, розчиняється у потоці вражень і ситуацій. За Лонггерстом, останній роман – твір, що складається з «низки епізодів від неймовірних до неможливих»¹⁶⁰. Головний герой Густаво зображений як «руйнівник усіх законів життя»¹⁶¹, у присутності якого навіть фізичні закони природи втрачають силу. Сюжет постає як калейдоскоп сцен, де кожна ситуація існує окремо, не підпорядковуючись класичному розвитку. Герой на відміну від традиційного персонажа, що діє активно, є пасивним реєстратором випадковостей, які відбуваються довкола нього. Мова роману вибухає новотвореннями, парадоксами, вербальними акробатичними трюками, що підкреслюють невловимість самої реальності. Герой «живе у стані постійної імпровізації»¹⁶², перетворюючи життя на низку грегерійних вражень. Врешті, сама структура твору відмовляється від початку, середини й кінця, підпорядковуючись принципу вільного розростання спостережень і фантазій.

Постать Гомеса де ла Серни також є знаковою у контексті впливу кінематографу на літературний процес. Зокрема його роман «Кіноландія» (*Cinelandia*, 1922) здобув велику популярність і був перекладений багатьма мовами. Він є гротесковим баченням Голівуду як утопічного і водночас штучного світу, де дійсність і кінематографічна ілюзія зливаються. Це безсюжетна фреска, написана в естетиці німого кіно, де персонажі розуміють одне одного без слів – лише через погляди. Простір Кіноландії наповнений іронією та абсурдом: актори закохуються тільки на екрані, смерті замінюються повідомленнями про «зйомки в Європі», у кав'ярнях подають коктейлі, один з яких може бути отруєним. Тут існує Музей виразності, де навчаються у божевільних акторів. Візуальні образи змінюються як кадри фільму, створюючи ефект «грегерій». Автор показує маргіналізацію справжніх митців і створення культу зірки, критикуючи поверховість масової культури.

Роман «П'яте кохання Пальміри» (*La Quinta de Palmyra*, 1923) Рамона Гомеса де ла Серни є прикладом поєднання фрагментарної побудови з ілюзією психологічної глибини. Головна героїня, Пальміра Таларес, живе у своєрідному Едемі на узбережжі Португалії, де її численні любовні зв'язки не стільки розкривають тему кохання, скільки підкреслюють емоційну порожнечу та еротичну незадоволеність. Як зазначає Лонггерст, цей твір «страждає від надмірної гротескності образів і довільності інцидентів», але

¹⁶⁰ Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // In *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. David T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 527.

¹⁶¹ Ibid. – P. 527.

¹⁶² Redondo, F. G. Ramón: greguería y novela // *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. – 1989. – № 11. – P. 150.

водночас є «одним із найбільш гармонійних романів автора»¹⁶³. Структура побудована навколо п'яти послідовних історій кохання, які щоразу стають усе більш фантастичними. У центрі уваги — не самі стосунки з чоловіками, а поступове усвідомлення Пальмірою того, що справжнє, найглибше почуття вона переживає до п'ятої обраниці. Завершення роману, в якому героїня вступає у зв'язок із жінкою, втілює її внутрішню «ненаситну безодню» — прірву бажання й самотності, яка залишає розповідь відкритою, напруженою у своїй недовомовленості.

«Романіст» (*El novelista*, 1924) розгортає ідею письменника як фрагментарної істоти, розпорошеної між своїми творами. Роман не має суцільної сюжетної лінії: він складається з уривків 37 вигаданих романів письменника Андреса Кастільї. За Лонггерстом, «оповідь розгортається не стільки навколо людської особистості, скільки навколо її розмаїтого творчого доробку»¹⁶⁴. Серна показує митця як людину, яка існує у постійному стані створення, руйнації й реконструкції текстів. Сама композиція імітує нескінченність письма — роман завершується образом світу, що гине у темряві, підкреслюючи трагедію остаточного мовчання.

У «Втраченій людині» (*El hombre perdido*) принцип фрагментарності сягає апогею. Герой перебуває у стані постійного саморозчинення, його особистість розпадається на серію вражень, що не підлягають об'єднанню у цілісну картину.

Такий тип організації тексту близький до авангардних експериментів початку ХХ століття, однак творчість Серни має свою специфіку: вона тяжіє не до радикального розриву з реальністю, а до її тонкого, іронічного переосмислення через фрагмент, мініатюру, грегерію. У цьому відчувається глибока філософія: життя не зводиться до великих наративів, воно складається з мозаїки дрібних моментів, кожен із яких містить у собі весь світ.

Отже, творчість Рамона Гомеса де ла Серни утверджує нову естетичну чутливість, яка випередила й передбачила багато художніх стратегій другої половини ХХ століття. Його фрагментарна проза, монтажна логіка, гра перспектив і тяжіння до багатоголосся відкрили шлях постмодерністському наративу з його відкритою структурою, мовною багатозначністю й активною участю читача у творенні смислу. Водночас тексти Серни залишаються живими й сьогодні — завдяки своїй відкритості до багатозначності світу та здатності вловлювати творчу енергію у найзвичніших деталях повсякдення. Його грегерії вражають точністю інтуїтивного осяяння, а романна проза

¹⁶³ Longhurst, C. A. Modernist narrative in the 1920s // In *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. David T. Gies. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. — P. 528.

¹⁶⁴ Ibid. — P. 528.

надихає на пошук нових способів організації художнього досвіду. Він створює простір, у якому письмо – це гра між реальним і уявним, між тим, що вже пережито, і тим, що ще тільки народжується, між миттю й вічністю. Серна мислить літературу як нескінченний експеримент, де кожен новий читач – це співучасник відкриття, а кожна фраза – можливість зануритися в глибину, приховану за поверхнею. Його постать постає як самобутня система мислення, розташована на межі модернізму, авангарду й гротеску, яка розширила уявлення про те, чим може бути художнє слово, і залишила по собі відкритий алгоритм – живий механізм гри, здатний і далі породжувати смисли у діалозі з новими епохами.

■ Питання і завдання для самоконтролю

1. Як Рамон Гомес де ла Серна переосмислює функції літератури у своїй творчості? У чому полягає його концепція письма як безперервного самопізнання?
2. Поясніть значення формули «Грегерія = метафора + гумор» для розуміння сутності цього жанру. Які філософські й естетичні передумови стоять за цим визначенням?
3. У чому полягає «десакралізація літератури» у розумінні Серни? Як це пов'язано з його стилістичними й жанровими інноваціями?
4. Які техніки грегерії, за класифікацією Дієго Чосаса Руїса-Бельйосо, найповніше ілюструють парадоксальне мислення Серни? Наведіть приклади.
5. Чому лаконізм вважається не лише формальною, а сутнісною рисою жанру грегерії? Як Серна перетворює стислість на інструмент філософської експресії?
6. Як кінематограф вплинув на наративну стратегію Серни у прозі? Проаналізуйте приклади монтажної логіки в грегеріях та/або романі *Cinelandia* та зв'язок із ритмом візуального мислення.
7. Яким чином автобіографізм у творчості Серни трансформується в художню форму? У чому полягає особливість його Автосмертографії?
8. Чому Гомеса де ла Серну називають «сам собі покоління»? Як це визначення допомагає зрозуміти його естетичну й ідентифікаційну стратегію?
9. Порівняйте основні риси авангардизму й гротеску, на які спирається Серна, з модерністською естетикою його сучасників. Як саме він зміщує акценти у сприйнятті художньої мови?
10. Яку функцію виконує фрагментарність у романі *El incongruente*? Що означає образ «пасивного реєстратора випадковостей» у контексті

модерністської ідентичності?

11. У чому полягає метафізична функція «письменника-фантома» в романі *El novelista*? Як ця концепція переозначає традиційне уявлення про автора й цілісність тексту?
12. Проаналізуйте фразу з тексту: «Його проза не підлягає класифікації за звичними жанровими чи формальними ознаками». Обґрунтуйте, які саме прийоми руйнують межі жанрів у творчості Серни.

☞ Практичні завдання для роботи з грегеріями

I. □ Інтерпретація авторської поетики

Прочитайте фрагмент передмови Рамона Гомеса де ла Серни до збірки *Greguerías* (1960) та дайте письмові відповіді на наступні запитання. Відповіді мають бути аргументованими, з використанням прикладів із тексту.

Sobre la greguería...

Desde 1910 –hace cincuenta años– me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo que resiste más al descreimiento. La greguería ha sido perseguida, denigrada, y yo he llorado y reído por eso entremezcladamente, porque eso me ha dado pena y me ha hecho gracia. Cuando se publicaron por primera vez en los periódicos, muchos lectores se daban de baja. „¡Cámbielas de nombre!», me decía el director; pero yo me negué terminantemente. El encuentro con la greguería fue lo que me trajo la suerte. Gracias a las Greguerías he vivido, he conferenciado, he viajado, he tenido contraseña universal. En realidad, me dedico a la greguería desde mi niñez, y al ama de cría ya le lanzaba greguerías. Es lo único que no improviso nunca. Me las concede esa adolescencia de la vida que es pareja de nuestra adolescencia o de nuestra vejez... Tienen que ser lentas y naturales. Son una gota de los siglos que atraviesa mi cráneo. Se puede improvisar una novela, pero no una greguería. adolescencia¹⁶⁵.

1. Яку роль відіграє метафора лабораторії у формулюванні поетики грегерії? Чому Серна обирає саме хімічний образ-термін («*cogí todos los ingredientes de mi laboratorio...*»)?
2. Як пояснює метафора «*la flor de todo lo que queda*» внутрішню сутність жанру?
3. Як ви тлумачите емоційну реакцію автора на критику (одночасний сміх і

¹⁶⁵ Gomez de la Serna, R. *Greguerías: selección 1910–1960*. – Madrid: Espasa-Calpe, 1991. – URL: <https://www.edu.xunta.gal/centros/ieseduardopondalponteceso/system/files/GREGUER%C3%8DAS.pdf>

плач)?

4. Що говорить про природу грегерії теза: «*Se puede improvisar una novela, pero no una greguería*»? Який тип мислення і сприйняття реальності закладено в цій сентенції?
5. Як поняття «*adolescencia de la vida*» пов'язане з творчістю та натхненням?
6. Чому автор вважає грегерию «*gota de los siglos que atraviesa mi cráneo*»? Що це говорить про уявлення автора про час?

II. □ Логічне упорядкування образів

Нижче наведено роз'єднані грегерії. Упорядкуйте фрагменти у логічні пари (образ – тлумачення):

El primer beso... — ...es una estrella a la que se le ha deshecho el moño

El cometa... — ...es el incienso de la civilización

El arco iris... — ...es el agua vestida de novia

La lagartija... — ...es la pecera de las ideas

El vapor... — ...es el fantasma del agua

La escalera de caracol... — ...es la trenza de lo escrito

La leche... — ...es el broche de las tapias

El etc., etc., etc.,... — ...es un robo

La cabeza... — ...es el ascensor a pie

La gasolina... — ...es la oruga

El más pequeño ferrocarril del mundo... — ...es la cinta que se pone la naturaleza después de haberse lavado la cabeza

III. ✍ Стилістичний аналіз грегерій

1. Оберіть п'ять із запропонованих грегерій Рамона Гомеса де ла Серни:

La luna es el ojo de buey del barco de la noche.

El arco iris es la bufanda del cielo.

Flores de almendro: notas blancas de la flauta de la primavera

Cuando el armario está abierto toda la casa bosteza.

El murciélago vuela con la capa puesta.

El volante del automóvil es un atril en que va abierta la novela del viaje

En la noche helada cicatrizan todos los charcos.

El libro es un pájaro con más de cien alas para volar.

El cometa es una estrella a la que se le ha deshecho el moño

Los tornillos son clavos peinados con la raya al medio

Venecia es el sitio en que navegan los violines

El reloj del capitán de barco cuenta las olas

El viento es torpe: el viento no sabe cerrar una puerta

El Coliseo en ruinas es como una taza rota del desayuno de los siglos

La ametralladora suena a máquina de escribir de la muerte

El lápiz sólo escribe sombras de palabras
El agua no tiene memoria: por eso es tan limpia
La postura de la cigüeña sobre una pata se debe a lo largas que son las esperas hasta que salen los niños
La pulga hace guitarrista al perro
¿Qué está haciendo en realidad la luna? La luna está tomando el sol
El perfume es el eco de las flores
Después de nudista se es huesista
El mar sólo ve viajar: él no ha viajado nunca
En el vinagre está todo el mal humor del vino
El espantapájaros semeja un espía fusilado
El tenedor es el peine de los tallarines
Abrir un paraguas es como disparar contra la lluvia
La ópera es la verdad de la mentira, y el cine es la mentira de la verdad
*Lo único que está mal en la muerte es que nuestro esqueleto podrá confundirse con otro*¹⁶⁶

2. Визначте літературний прийом (метафора, алітерація, логіка абсурду, параномазія тощо)
3. Створіть адаптований переклад обраних грегерій українською мовою, зберігаючи стиль, ефект і гру слів
4. Виконайте візуалізацію однієї з грегерій (ілюстрація, колаж, Canva, ручний ескіз тощо)

IV. 🌀 Творча лабораторія: створи грегерію

1. Ознайомтесь із формулою: МЕТАФОРА + ГУМОР = ГРЕГЕРІЯ
2. Оберіть 5 зображень або об'єктів (на власний вибір)
3. Створіть по одній грегерії до кожного, дотримуючись лаконічності, несподіваної логіки та стилістичних прийомів Гомеса де ла Серни
4. Запишіть свої грегерії у блокнот або створіть презентацію у Canva.

Рекомендована література до теми

1. Chozas Ruiz-Belloso, D. Taller de greguerías: otra mirada para otra forma de definir // Didáctica (Lengua y Literatura). – 2011. – № 23. – P. 421–429.
2. Corcho, I. Greguerías ilustradas: una joya de la colección ABC. Madrid: Museo ABC, 2018. – 480 p. – URL: <https://claire->

¹⁶⁶ Ibid.

- breukel.squarespace.com/s/GREGUERIAS-ILUSTRADAS_compressed.pdf
3. Gómez de la Serna, R. *Cinelandia*. Barcelona: Sempere Editorial, 1925. – 214 p.
 4. Gómez de la Serna, R. *El incongruente*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922. – 317 p. – URL: https://www.forgottenbooks.com/de/download/ElIncongruenteNovelaGrande_10411555.pdf
 5. Gómez de la Serna, R. *El novelista*. Madrid: Editorial Renacimiento, 1924. – 280 p.
 6. Gómez de la Serna, R. *El Rastro*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2018. – 120 p. – URL: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/el-rastro-ramon-gomez-de-la-serna.pdf>
 7. Gómez de la Serna, R. *Greguerías: selección 1910–1960*. – Madrid: Espasa-Calpe, 1991. – URL: https://www.edu.xunta.gal/centros/ieseduardopondalponteceso/system/files/GR_EGUER%C3%8DAS.pdf
 8. Guarino, R. *El doble de todas las cosas. Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Nápoles: Università degli Studi di Napoli L’Orientale, 2020. – 315 p. – URL: https://unora.unior.it/retrieve/dfd1bedd-70f1-d55a-e053-3705fe0af723/Guarino_El%20doble%20de%20todas%20las%20cosas.pdf
 9. Lorenzo, N. M. C. Ramón Gómez de la Serna y Arqueles Vela: la novela-esponja // *Revista de Filología*. – 2016. – № 34. – P. 73–95. – URL: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/2373/RF_34_%282016%29_05.pdf?isAllowed=y&sequence=5
 10. Longhurst, C. A. *Modernist narrative in the 1920s* // *The Cambridge History of Spanish Literature* / ed. D. T. Gies. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 520–531.
 11. Morelli, G. *Presencia e importancia de la greguería de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27* // *Artifara*. – 2020. – № 20.2. – P. 37–45. – URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8401184.pdf>
 12. Ortega, M.; Martínez Torrón, D. *Narrativa española del siglo XX: modos de representación*. – Madrid: CSIC-Instituto de Lengua Española, 2023. – P. 137–160.
 13. Redondo, F. G. *Ramón: greguería y novela* // *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. – 1989. – № 11. – P. 137–166.
 14. Sáez Delgado, A. *Ramón Gómez de la Serna, António Ferro y la greguería* // *Península: Revista de Estudos Ibéricos*. – 2007. – № 4. – P. 195–202. – URL: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4203.pdf>