

or even nameless, as this is the case in the novels 'The Trial' ('Der Prozess') and 'The Castle' ('Das Schloss').

Kafka expresses his conception of the world and human through such stylistic devices as paradox and absurd. Along with such principles of Kafka's narrative as rejection of linear-causal narrative structure, cyclic and circular narrative, immeasurable time and space, they create an unusual poetic that distinguishes Kafka from other authors of his time. All this is done in purpose to produce a symbolic picture of a world not socially-historical but universally-epistemological one.

Key words: worldview, philosophic-esthetic position, poetics, symbolic imagery.

Отримано: 21.08.2014 р.

УДК 82.091

Кеба О.В.

ГРОТЕСК ЯК ПРОТЕСТ: «ПЕРЕТВОРЕНИЙ» СВІТ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ 1920-1930-Х РОКІВ

У статті розглядається типологія гротескових форм у модерністській прозі 1920-1930-х років на прикладі творів Ф. Кафки, А. Платонова, С. Віткевича, В. Гомбровича, В. Набокова, К. Чапека. Визначаються основні прояви гротескової образності: перетворення-метаморфоза, сюжетний і мовленнєвий алогізм, деструкція і деформація фізичних пропорцій у зображенні предметів і явищ, пародія і травестія.

Ключові слова: модернізм, роман, образність, гротеск, метаморфоза, пародія, травестія.

Література модерної доби викликала до життя нове розуміння добре відомого європейській культурі явища гротеску, прояви якого досі віднаходили переважно в літературі і мистецтві середньовіччя, доби бароко, передромантизму і романтизму [1; 5]. Якщо, наприклад, М.М. Бахтін убачав у середньовічних гротескових формах втілення радісно-святкового життєствердження, основне вираження народно-сміхової культури [1, 25, 31 та ін.], то в новітньому гротеску карнавальна життєрадісність і оптимізм часто поступаються місцем уявленню про світ як хаотичний, несяжно багатомірний, почасти жахливий і ворожий людині. Типологічні прояви саме такого роду гротеску виразно простежуються у творчості багатьох письменників доби модернізму – Ф. Кафки і А. Платонова, К. Чапека і М. Булгакова, С. Віткевича і В. Набокова, Б. Шульца і М. Хвильового. У пропонованій розвідці здійснюється спроба виявити загальні закономірності розвитку гротескової художньої свідомості в літературі першої половини ХХ ст. і розглянути основні форми гротескової поетики у творах письменників різних національно-культурних традицій.

Причини і передумови виникнення гротескової образності у названих вище авторів були, на наш погляд, багато в чому подібними. Поперед усього – це властиве їм усім відчуття катастрофічності буття, різко посилене соціально-історичними катаклізмами, свідками яких вони були. Ці катаклізми часто сприймалися як жахливий, апокаліптичний карнавал. Дуже точно парадоксальний феномен нової карнавальності виразив іспанський мислитель Х. Ортега-і-Гассет: «Шквал повального і безпросвітнього фіглярства котиться європейською землею. Живуть жартома, і чим жартівливою, тим більш трагічною виглядає одягнута маска...» [13, 104].

Одним із перших колосальні продуктивні можливості гротеску як найбільш адекватної художньої форми щодо «перевернутого» сучасного життя відчув Франц Кафка. Трагічне світовідчуття, що сформувалося у нього, вочевидь, уже на початку століття, посилене впливом філософії Ніцше, натуралістичної драми, творчості Г. Мейнрінка і зафіксоване у його ранніх поезіях, оповіданнях і афоризмах, залишалось незмінним упродовж усього його життя. У розмові зі своїм приятелем Густавом Яноухом Кафка дає загальне визначення людського буття як «краху» [6, 563]. Наочний метафоричний образ, що втілює таке уявлення, створено Кафкою в притчі «Пасажери залізниці», герої якої, перебуваючи в тунелі після катастрофи потягу, ледь бачать попереду світло, але пройти до нього не можуть.

Подібне світовідчуття, що виражається й у подібних художніх образах та формах, спостерігаємо у творах видатного російського письменника Андрія Платонова. Згідно з численними нотатками у його записниках, сприйняття життя як трагедії, ставало особливо гострим на певних етапах його світоглядної і художньої еволюції, що було тісно пов'язане з подіями в Росії і світі в перші десятиліття ХХ ст. Деяко суперечливою виглядає думка платоновознавця В. Васильє-

ва, який стверджує, що “унікальна особливість художнього мислення А. Платонова кінця 20-х – першої половини 30-х років віддзеркалює не лише жах, кошмар, гротеск, абсурд і міфологію дійсності, про що можна прочитати у будь-якій статті, що стосується “Чевенгура” чи “Котлована”, але й ... депресивний, сум’ятливий, кризовий стан духа і світовідчуття самого митця” [2, 191]. На жаль, дослідник нічого не говорить про причини такого стану духа і світовідчуття. На наш погляд, його загострення було зумовлене саме соціально-історичною обстановкою в Росії на рубежі 1920-1930-х років. Але благодатним ґрунтом душевної кризи письменника був той загальний властивий Платонову умовастрій, про який він написав своєму вчителю і близькому другу В. Келлеру, коли дарував йому в 1923 р. свою книжку поезій “Голуба глибина”: “Я думаю завжди про одне й те саме. Ви також про одне думаете і одним живете. Нас зблизило і поріднило краще і вище любові спільне для нас обох відчуття життя як небезпеки, тривоги, катастрофи...” [14, 358]. Саме таке світовідчуття і стало основним чинником унікальної художньої системи Платонова, в якій першорядну роль відіграє гротеск. У найвідомішому творі Платонова – повісті «Котлован» заголовний образ стає символом колосального перетворення – «перевороту світу». Це своєрідний образ-перевертень: герої твору, намагаючись побудувати висотний «дім загальнопролетарського щастя», таку собі нову вавилонську башту, все глибше занурюються вниз. Врешті-решт уявно-вимріяна башта перетворюється на могилу й у ній виявляється похованою дівчинка Настя – уособлене втілення майбутнього, заради якого живуть і страждають будівельники котловану.

Усвідомлення трагізму людської екзистенції характерне і для творчості видатного польського письменника першої третини ХХ століття Станіслава Віткевича. Домінанту його творчості сучасний дослідник визначає за допомогою категорії драматичного гротеску, ставлячи Віткевича на перше місце в ряду так званих «письменників-катастрофістів» (Р. Яворський, В. Гомбрович, Б. Шульц та ін.) [9, 169].

Головною темою романів С. Віткевича «622 падіння Бунга, або Демонічна жінка», «Ненаситність», «Прощання з осінню», «Єдиний вихід» було зображення руйнації культури і цивілізації, краху світу і деградації особистості під тиском всепроникаючого багатоголикого зла, що складає саму атмосферу життя і неминуче вражає людину. «Важко уявити, – говорить письменник словами героя роману «Ненаситність», – щоб той, хто живе в певній атмосфері, не живився нею» [4, 29]. У творах Віткевича можна лише вгадувати конкретні соціально-історичні обставини, їх сюжети не мають прив’язки до конкретного місця і часу дії, не зумовлюються строго визначеними і мотивованими конфліктами. Це своєрідний гротескний антисвіт, в якому живуть і діють манекени, які ведуть нескінчені і незв’язні дискусії про безглуздість життя. Маячня дійсності породжує маячня свідомості, й у ній виникають гротескно-фантастичні, сюрреалістичні картини. Детальний їх опис представлено в художньо-публіцистичному трактаті «Наркотики»: «Спочатку площинні картини, поступово вони набувають третього виміру, розкручуючись у чорному просторі то до мене, то від мене: замість звичайного плаского тла, що постає при закритих очах, виникає простір глибокий і динамічний... Образи дивно переплетені з м’язовими враженнями, відчуттями внутрішніх органів – так виникає ціле, надзвичайно тонке за загальним настроєм...» [3, 29].

Ще більш певно гротесковість життєвих ситуацій демонструють драми Віткевича. Так, у п’єсі «Матір, або Несмачний витвір у 2-х частинах з епілогом» жінка похилого віку Яніна Венгежовська настільки пригнічена душевною потворністю свого сина Леона, який подібно до всіх великих і маленьких тиранів мріє про велику місію звільнення людства від страждань, що готова полюбити навіть фізичного карлика, потвору, аби він був Людиною. Будучи не в змозі пережити материнські почуття до амбіціозного безумця, усвідомлюючи, що вона народила і виховала монстра, вона шукає заспокоєння в алкоголі і морфії. «Ти навіть не здатен на самогубство», – кидає матір докір синові, таємно мріючи про те, щоб його позбутися. В іншій п’єсі, «Метафізика двоголового теляти», примхливо змішуються сюжети про технологічні відкриття, смертоносні віруси, курортні романи і побутові проблеми нібито цілком благополучної родини. «Метафорична поетика кошмару» (Ч. Мілош) будується на нагнітанні ірреальної екзотики, деформації фізичних пропорцій, сюжетних і мовленнєвих алогізмів, всіляких псевдотермінів, різномовних містифікацій і має своєю найважливішою метою попередження про згубність знеособлення, відчуженості людей, автоматизації життя.

Типологічно подібною до розглянутих є і фундаментальна посилка поетики К. Чапека. Дослідник його творчості Ф. Чарний акцентує, що головну тему Чапека можна було б визначити словами «людина в облозі» [18, 86-88]. Ситуація «людина в облозі» і в прямому, неметафоричному сенсі не раз зустрічається в творах Чапека, а в драмі «R.U.R.» і в романі «Війна з саламандрами» в облозі виявляється все людство (про особливості Чапекового гротеску див. нижче).

Найважливішою рисою гротескового типу образності, що зберігає свою силу в різні епохи і в трактуванні різних дослідників, є орієнтація на тотальне перетворення, поєднання непоєдну-

ваного, результатом чого стає народження незвичайно-одивнених, химеричних художніх форм. В літературному творі вони виявляються на різних його стильових рівнях – у сюжеті, деталях предметної зображальності, мові.

У Кафки власне перетворення, гротескна метаморфоза є центральним мотивом багатьох творів та щоденникових записів. Останні часто створюють враження фрагментів із художніх творів. Окрім знаменитого оповідання “Перевтілення”, показовими прикладами можуть слугувати оповідання “Дослідження одного собаки”, “Звіт для академії”, “Гібрид”, “Міст”, “Сільський лікар”, щоденникові записи про “зеленого безногого дракона”, про людину, тіло якої перетікає в бар’єр театральної ложі, та ін. Разом із тим важливо відзначити, що фантастична метаморфоза зустрічається майже виключно в ранніх творах Кафки, пізніше вона поступається місцем більш складним, неясним формам гротеску. В романах «Процес» і «Замок» немає фантастичних подій і взагалі немає нічого такого, що викривляло або так чи інакше трансформувало форми реально-го життя. Однак саме це життя в романах здається ірреальним. Наприклад, допит прокурора Йозефа К. в «Процесі» проводять у присутності натовпу людей, розділених на дві групи, що по-різному реагують на всі репліки звинуваченого. При цьому слідчий не стільки веде допит, скільки таємними знаками управляє поведінкою натовпу, а покази записують у пошарпаний, забруднений учнівський зошит [6, 275].

Основним засобом створення гротескного образу чи ситуації у Кафки є предметно-зображальна деталь. Нерідко за допомогою деталі автор надає зовнішньому вигляду бестіарних конотацій. Так, у зображенні Лені з роману «Процес» акцентовано виділені пальці, що зрослися на руці й утворили щось на кшталт перетинки; у директора канцелярії, якого Йозеф К. зустрічає у адвоката, руки схожі на «короткі крила». Якщо врахувати, що в іконописі крила – атрибут зображення як янголів, так і нечистої сили (остання при цьому часто зображується з крилами кажана, тобто дуже короткими), то директор канцелярії таким порівнянням уподібнений до нечистої сили. Демонічні риси наявні й у описі судових чиновників, які зібралися на перший допит К. Під їхніми бородами, як міркує про себе Йозеф К., може виявитися пустота. Зауважимо ще й таку деталь: дядько головного персонажа названий «привидом із провінції» [6, 313].

Перевтілення й уподібнення, не такі очевидні, але надзвичайно значимі для з’ясування прихованих смислів тексту, складають сутнісне начало прози Бруно Шульца. Цей письменник мешкав аж до своєї трагічної смерті в 1942 році в Дрогобичі, але в 1930-ті роки був активним учасником літературного життя Польщі. Два центральних його твори – «Динамонові крамниці» і «Санаторія під клепсидрою» – складаються з невеликих розділів-оповідань і представляють собою, по суті, єдину розповідь із спільним сюжетом і системою персонажів. Це історія родини крамаря Якова, фантазера і чудака, розказана його сином, історія хвороби і смерті батька та дорослішання сина. Події відбуваються у маленькому містечку на Галичині, але романи Шульца не відтворюють конкретних соціально-історичних проблем, пов’язаних із часом і місцем дії. Вони прочитуються як розгорнута метафора, своєрідний есхатологічний апокриф про долі людства. Видимі і невидимі перетворення стають тут підспудним нервом окремих сюжетних ситуацій і творів загалом. Під час прибирання в будинку служанка Аделя уподібнюється «безумній Менаді», яка виконує «танець знищення». Серед персонажів немало гротескних виродків, як, наприклад, міські «дурочки» Тлуя, «напівгола і темна ідіотка», і Мариська, «бліда, мов облатка, і тиха, як рукавиця, покинута долонею». Попри життєву достовірність подій, правдоподібність окремих деталей, зримий предметно-зображальний світ, відтворювана дійсність постає як світ, позбавлений розумних засад, підштовхуваний невидимою силою до хаосу і смерті. Особливо наочно ця думка виражена в тілесних стражданнях батька, що повільно вмирає. Він ніби поступово позбувається «тілесних потреб», тимчасово зникає, а потім з’являється, «вкорочений на пару дюймів і схудлий», стає все «більш редукованим, все більш жалюгідним». Його тіло відчужується від душі, що передається за допомогою гротескних прийомів – через сміх, храп («він тепер частенько сміявся, голосно і щебетливо, можна сказати прямо помирав від сміху»), потім шляхом все більш фантастичних метаморфоз («стіна... приймала його у свою площину» і «останнім зусиллям волі він від’єднувався, набував третього виміру») і зловісних перетворень («перетворився на таргана», «метнувся перед ними жахливою мохнатою синьо-сталевою мухою»), а в останньому розділі, що звучить уже як похмура фантазмагорія, він, перевтілившись у краба, обварений окропом, втікає, «втрачаючи на ходу ноги... у безпритульні мандри» [17, 381].

Порівняно з Кафкою і Шульцом Платонов не так часто звертається до власне метаморфози, але і в його творчості вона отримує достатньо широкий спектр проявів. Вперше на роль метаморфози в художньому світі Платонова звернув увагу С. Бочаров: “Платоновська метафоричність носить специфічний характер, що наближає її до першопочаткового ґрунту метафори – віри в реальне перетворення, метаморфозу...” [15, 461]. Як розгорнутий сюжетний мотив гротескна метаморфоза явлена в оповіданні “Сміттєвий вітер”, який не випадково часто називають кафкіан-

ським. У значенні ідейно-тематичного мотиву метаморфоза займає важливе місце в “Оповіданні про багато цікавих речей”, оповіданнях “Нащадки сонця”, “Річка Потудань”, “Залізна стара”, в повістях “Ямська слобода”, “Сокровенна людина”, “Ювенільне море”, у п’єсах “14 Червоних Хатинок”, “Шарманка”. Створення загальної атмосфери абсурдного і виморочного світу в повісті “Котлован” також відбувається за рахунок різноманітних перетворень. Тут “самоусупільнені” коні заготовлюють собі корм, а в кузні трудиться ведмідь-молотобоець, за допомогою “класово-звіриного чуття” якого розпізнають куркулів. Якщо в образі “свідомого” ведмеда втілено мотив олюднення звіра, то в образі жінки Юлії – представниці “старого” світу – має місце зворотна метаморфоза: обростання шерстю стає знаком здичавіння і загибелі людини в антилюдяному світі.

Особливу роль відіграють явні і «неочевидні» перевтілення у творах В. Набокова. Так, світ роману «Запрошення до страти» побудовано на ігрових метаморфозах, котрі поширюються як на сам простір дії, так і на всіх його учасників. Зовнішня відповідність реальності, повна життєподібність окремих епізодів і реалій стикається з явною бутафорією, театральністю подій, порушенням природних меж і пропорцій предметів і явищ, посилюється маріонеточністю зовнішнього вигляду і поведінки персонажів. Вони легко й невимушено взаємоперевтілюються: наприклад, директор тюрми Родріг Іванович виявляється в Родіоном, і Романом Віссаріоновичем, і тюремним лікарем, і помічником ката. Залежно від того, в якому вигляді в певний момент постає той чи той персонаж, змінюється його соціальний статус, характер, ставлення до нього інших людей. Гротесково амбівалентністю відзначені і ситуації роману «Відчай». Його головний герой письменник Герман Карлович, випадково зустрівши в лісі якогось німця на ймення Фелікс, приймає його за свого двійника і замислює глобальне перетворення: убити Фелікса, видати його за себе, зникнути за кордоном і розпочати абсолютне нове життя. Фантазії письменника парадоксально переплітаються і накладаються на його творчість. Улюблений метод письменника – гра стилями. Використовуючи, за власним висловом, «двадцять п’ять почерків», він кожний епізод перетворює на гротескную варіацію певної художньої манери.

Яскравим прикладом багатих можливостей і різноманітних варіантів гротескно-фантастичної образності є творчість К. Чапек. Уже в драмах 1920-х років «R.U.R.» і «Засіб Макропулоса» він поєднує фантастику і сатиру з метою загострити найважливіші проблеми сучасності: втрата людяного в людині внаслідок ідеологічних і технократичних захоплень. Непередбачені наслідки наукових «здобутків», «комедія науки», як називав це сам Чапек, – прямий результат спроб «виправлення» людини і світу, пересотворення їх за «ідеальним» взірцем. «Людина, по суті, є пережитком», – говорить один із інженерів, які виготовляють роботів, і в такому розумінні, на думку автора, коріння сучасних соціально-політичних і морально-етичних проблем. Гротескний образ роботів став і метафорою, і моделлю сучасного письменникові суспільства, й антиутопічним попередженням.

Апробований у драматургії гротескно-фантастичний хід Чапек продовжив і розвинув у романі «Війна з саламандрами». В його основу покладено умовно-символічний сюжет про загибель людства внаслідок навали людьми ж приручених саламандр. Роман починається з того, що поблизу безлюдного острова десь між Індійським і Тихим океанами виявили особливий вид саламандр, котрі демонструють здібності до виконання нескладної роботи, до вивчення людської мови тощо. Ними починають нелегально торгувати і залучати до реалізації різноманітних комерційних проектів, пов’язаних головним чином із підводними роботами. На перших порах тихі і незлобиві, саламандри поступово освоюють людську “науку воювати” й, отримавши від них вибухівку для здійснення інженерних робіт, а згодом і зброю, поширюються у всіх водах Світового океану. Їх стає так багато і вони набирають такої сили, що починають війну з людьми за потрібні їм для життя водні території вздовж континентальних узбережь. Саламандри формують строго ієрархічну, побудовану на принципах тоталітарної організації модель суспільства, в якому все підкоряється досягненню поставленої мети. Щоб створити якомога більше зручних бухт і акваторій для будівництва своїх підводних міст і підприємств, саламандри затоплюють країни і цілі континенти, приводячи людство на межу остаточної загибелі. Створена саламандрами власна цивілізація базується, як підкреслює Чапек, на тих самих законах і принципах, які формують людську спільноту, але вона повністю позбавлена гуманізму й одухотвореності, очищена від усього позитивного, що несе в собі життя людей. Врешті-решт, згідно з іронічно виписаним епілогом до роману, саламандри самознищуються, створивши напівлегендарні держави Лемурію і Атлантиду і ведучи війну між собою, тобто в цілому вони одночасно і повторюють, і завершують дорогу людства. Так письменником був вироблений своєрідний негатив людства. Вкладаючи у уста Бернарда Шоу логічний парадокс про саламандр: «Душі у них безперечно немає. У цьому полягає їх подібність до людей» [16, 159], Чапек тим самим акцентував зловісне явище в еволюції власне людського роду.

Цікаво, що прийом включення в текст висловлювань про саламандр, що приписуються відомим реальним людям, майстерно використав Платонов у написаному за десять років до Чапковського роману оповіданні «Антисексус». У ньому російський письменник створив цілу галерею думок про якийсь апарат, що позбавляє людей від необхідності задоволення статевих потреб природним способом. Це «звільнення» одночасно означає тим самим і звільнення від трагізму життя, від вічної муки причетності до всесвітнього акту гріхопадіння перших людей Землі – Адама і Єви. Як роботи і саламандри Чапека стають символами-пророцтвами про можливу загибель людства, так і антисексус Платонова – символ знищення духа, духовності і людяності.

Гротескно-фантастичні сюжети, типологічно подібні до кафківських, чапеківських і платоновських, активно розробляв у цей самий час і М. Булгаков (про типологічні паралелі творчості Булгакова і Чапека див.: [12]; Булгакова і Платонова див.: [11]).

У художніх системах розглянутих авторів значне місце займають такі форми гротеску, як пародія і травестія. Але говорячи про них, слід враховувати істотну різницю як у засобах, так і в об'єктах пародіювання. Так, у Кафки об'єкти пародіювання, при тому, що вони є загальновідомими, часто-густо втрачають свою визначеність. Коли він пише про Посейдона, який перетворився на звичайного клерка водної канцелярії, чи про Прометея, забутого богами, то вряд чи тут можна говорити про певне ставлення автора до античної міфології, – Кафка виражає у такий спосіб своє розуміння вічних проблем людського буття. Так само спрощеним видається трактування роману «Процес» лише як пародії на судочинство, а в «Замкові» відчитувати лише пародію на бюрократію і принципи державного управління. Подібним чином слід відноситися до пародій Набокова. Скажімо, зводити всю багатогранність ігрового, алюзивного гротеску роману «Запрошення до страсти» до «ідеологічного гротеску» [8, 6] значить істотно звужувати багатозначну символіку цього твору.

На відміну від Кафки і Набокова, пародія і травестія Платонова і Чапека більш проявлено пов'язана з конкретними соціально-історичними подіями. Так, Платонов за допомогою прийому гротескної буквалізації пародіює лозунги і заходи часів радянської індустріалізації і колективізації: в романі «Чевенгур» влаштовуються суботники, під час яких мешканці «міста-комунізму» виривають сади і переносять їх на нове місто; «буржуйському зв'язку» створюють поміхи шляхом рубки шашкою радіохвиль; у «Котловані» персонаж на ім'я Активіст викидає м'який знак з абетки, оскільки лише твердий «робить жорсткість і чіткість формулювань»; у повісті «Впрок» на двохстах гектарах «розмножують» кропиву для порки закордонних капіталістів; у п'єсі «Шарманка» влаштовують бенкет зі штучною їжею і т. п. При цьому слід враховувати, що платоновські гротески, маючи очевидне соціально-історичне підґрунтя, не зводяться лише до конкретних життєвих реалій. Так, «Котлован» з повним на те правом можна назвати високою пародією, оскільки тут гротеск включає в себе і пафос, а нібито комічні формули («налагоджувати конфлікти», «усупільнюватися в полон» і т. п.) несуть глибокий і серйозний зміст.

Як бачимо, європейська література 1920-1930-х років у різних її національно-культурних та індивідуально-авторських варіантах засвідчила актуалізацію гротескової образності. В цілому для неї була властива відмова від «чистого» комізму, посилення трагічної насиченості сюжетів і образів, доведення їх до абсурду. Основними формами гротескової образності стали перетворення-метаморфоза, сюжетний і мовний алогізм, деструкція і деформація фізичних пропорцій предметів і явищ, пародія і травестія. Разом з тим важко звести все розмаїття гротескової художньої свідомості першої третини ХХ ст. до одного знаменника. Так, визначення «холодний гротеск», використане В. Кайзером для характеристики поезики Ф. Кафки, зовсім непридатне до творчості А. Платонова чи К. Чапека. Ігровий гротеск В. Набокова, не позбавлений також і трагічного начала, близький до булгаківського, котрий, своєю чергою, густо насичений міфопоетичними конотаціями. Міфологічний гротеск визначає специфіку поезики Б. Шульца, натомість гротеск С. Віткевича скоріше можна визначити як абсурдно-метафізичний. Загалом доводиться констатувати, що багатство і розмаїття проявів гротеску в літературі першої третини ХХ ст. вивчено на сьогодні недостатньо і створення його типології – актуальна проблема сучасного літературознавства.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Васильев В.В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – Изд. 2-е, испр. и доп. / В.В. Васильев. – М. : Современник, 1990. – 288 с.
3. Виткевич С. Наркотики : Эссе; Единственный выход : Роман / С. Виткевич. – М. : Рипол Классик, Вахазар, 2003. – 496 с.
4. Виткевич С. Ненасытимость / С. Виткевич. – М. : Рипол Классик, 2004. – 640 с.

5. Дежуров А.С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А.С. Дежуров. – М., 1996. – 22 с.
6. Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 576 с.
7. Кафка Ф. Замок : Роман / Франц Кафка. Пер. з нім., передмова та примітки Н. В. Сняданко. – Харків : Фоліо, 2008. – 317 с.
8. Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова / А.С. Мулярчик. – М. : Изд-во Московского университета, 1997. – 144 с.
9. Мусиенко С. Ф. Реалистический роман в польской литературе межвоенного двадцатилетия (20 – 30-е гг. XX в.) / С. Ф. Мусиенко. – Гродно : ГрГУ, 2003. – 262 с.
10. Набоков В. В. Собрание сочинений в 4-х т. / В.В. Набоков. – М. : Правда, 1990.
11. Николенько О. Н. От утопии к антиутопии. О творчестве А. Платонова и М. Булгакова / О.Н. Николенько. – Полтава, 1994. – 209 с.
12. Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова : (Поэтика скрытых мотивов) / С. В. Никольский. – М. : Индрик, 2001. – 176 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Весь мир, 2000. – 704 с.
14. Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии / Андрей Платонов. – М. : “Наследие”, 2000. – 424 с.
15. Платонов А. П. Чевенгур: [Роман] / Андрей Платонов. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высш. шк., 1991. – 654 с.
16. Чапек К. Война с саламандрами // Чапек К. Соч. в пяти томах. Т. 5 / Карел Чапек. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1959. – С. 5-276.
17. Шульц Бруно. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой / Бруно Шульц. – М. : Б.С.Г.-Пресс, Иностранка, 2000. – 384 с.
18. Cerny F. Premiery bratri Capku / F. Cerny. – Praha : Hynek, 2000. – 495 s.
19. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature / W. Kayser. – New York–Toronto, 1966. – 376 p.

Summary. Literature of modern era gave rise to a new understanding of phenomenon grotesque, well-known in European culture. They found manifestations of grotesque still mainly in literature and art of the Middle Ages, the Baroque period, Pre-romanticism and Romanticism. So, MM Bakhtin saw in the medieval grotesque embodiment of joy and festive life-affirmation, the main expression of humor in folk culture. But in the latest grotesque carnival cheerfulness and optimism often give way view of the world as chaotic, vast multidimensional, partly terrible and hostile to man. Precisely this kind of grotesque in various typological manifestations clearly seen in the works of such writers of modernist era as Franz Kafka, Andrey Platonov, Karel Chapek, Mikhail Bulgakov, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Vladimir Nabokov, Bruno Schulz, and others.

The proposed exploration is an attempt to identify common patterns of grotesque artistic consciousness in literature of the first half of the twentieth century and examine the main forms of grotesque poetics in the works of writers of different national and cultural backgrounds.

In general, the modernist grotesque demonstrates the rejection of “pure” comedy, amplifies the tragedy of stories and images, brings them to the point of absurdity. The main forms of the grotesque imagery are: metamorphosis, illogical plot and language, destruction and deformation of physical proportions of things and events, parody and travesty. However, it is difficult to reduce the diversity of grotesque artistic consciousness of the first third of the twentieth century. to a common denominator. Thus, the definition of “cold grotesque” (Wolfgang Kayser) used to characterize the poetics of Kafka, it is not suitable to the work of A. Platonov or K. Chapek. Grotesque games of Nabokov, also not without tragic motives, close to Bulgakov, which, in turn, densely saturates his plots mythopoetic connotations. Mythological grotesque determines the specific poetics of Bruno Schulz, instead the grotesque of Stanislaw Witkiewicz rather can be defined as absurd and metaphysical one. In general, it must be noted that the variety of grotesque displays in literature of the first third of the twentieth century has been studied to date insufficiently, and creating his typology is an actual problem of modern literary criticism.

Key words: modernism, novel, imagery, grotesque, metamorphosis, parody, travesty.

Отримано: 23.08.2014 р.