

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

КОБЗАР ЮЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 821.112.2(436)+82-2253ойфер

**САТИРА ЯК СПОСІБ КОНСТРУЮВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДІЙСНОСТІ У
ТВОРЧОСТІ ЮРИ ЗОЙФЕРА**

Спеціальність 10.01.04 – література зарубіжних країн

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
ВОЛОЩУК ЄВГЕНІЯ ВАЛЕНТИНІВНА,
доктор філологічних наук

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЮРИ ЗОЙФЕРА	11
1.1. Рецепція творчості Юри Зойфера у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві.....	11
1.2. Теоретичні та методологічні основи дослідження	31
Висновки до розділу 1	377
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЗОЙФЕРІВСЬКОЇ САТИРИ.....	40
2.1. Творчість Зойфера в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного двадцятиліття	40
2.2. Австрійська сатирично-гротескна традиція у творчості Юри Зойфера.....	49
2.3. Вплив естетики авангарду на сатиричне письмо Юри Зойфера	64
Висновки до розділу 2	744
РОЗДІЛ 3. САТИРА ЯК ІНСТРУМЕНТ АНАЛІЗУ СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ Й ПОЛІТИЧНА ТРИБУНА У ПРОЗІ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ ЮРИ ЗОЙФЕРА	77
3.1. Особливості використання сатири в художній прозі письменника ...	77
3.2. Сатирична палітра публіцистики Юри Зойфера.....	776
Висновки до розділу 3	1166
РОЗДІЛ 4. ПРИЙОМИ САТИРИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ГРОТЕСКНО-ФАНТАСМАГОРИЧНОГО СВІТУ В ТЕАТРІ ТА ЛІРИЦІ ЮРИ ЗОЙФЕРА	1188
4.1. Специфіка сатири в малих драматичних формах	1188
4.2. Суспільно-історичні катаклізми у дзеркалі сатиричних п'єс Юри Зойфера 1936–1937 рр.....	1298

4.3. Сатиричний вимір лірики Юри Зойфера 1466

Висновки до розділу 4 **Ошибка! Закладка не определена.**60

ВИСНОВКИ 16363

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**Ошибка! Закладка не определена.**71

ВСТУП

Юра Зойфер (1912-1939) є одним з найяскравіших представників австрійської літератури 30-х років XX ст. Він належить до покоління тих інтелектуалів, які передбачили фашистську диктатуру, виявили їй відкритий опір і стали її жертвами. Хоча творчий доробок Юри Зойфера відносно невеликий (оприлюднені на сьогодні рукописи письменника обіймають чотири томи: «Драматургія», «Проза», «Лірика», «Листування»), він посідає значне місце в історії австрійської літератури.

Значущість дослідження цього письменника в Україні визначається фактом його біографічного зв'язку з нашою країною. Адже Юра Зойфер народився 1912 р. у Харкові в родині відомого підприємця єврейського походження Володимира Зойфера й саме тут, у Харкові, минуло його раннє дитинство. Соціально-політичні потрясіння, зумовлені більшовицькою революцією, змусили родину Зойферів залишити Харків. Новою батьківщиною для Ю. Зойфера стала Австрія періоду австрофашизму, де й розгорнувся його талант. Австрія 30-х років XX століття переживала крах політичної системи, соціальні заворушення, протистояння лівих та правих партій, повстання пролетаріату (1934 р.), а згодом зазнала повної втрати національної незалежності, що реалізувалася в її «аншлюсі» 1938 р. та встановленні гітлерівської диктатури.

У цей період набула розвитку література опору, лейтмотив якої – нищівна критика політичної системи, заклик до боротьби, активного захисту особистості і свободи. Юра Зойфер був одним із молодих митців, що долучилися до політичного протесту своїм пером. Наприкінці 20-х років XX століття в Німеччині та Австрії набуло величезної популярності політичне кабаре, яке стало основним інструментом критики політичного устрою. Провідні ідеї молодого драматурга, висвітлені у п'єсах на актуальні проблеми, події суспільно-політичного життя, знаходили свою реалізацію саме на сценах кабаре. З 1932 року Юра Зойфер розпочав активну літературну діяльність; його вірші, репортажі,

оповідання на суспільно-політичну тематику, що майже щотижня друкували в «Arbeiter Zeitung» та соціал-демократичному тижневику «Der Kuckuck», мали широку палітру сатиричних засобів зображення. Кульмінацією творчості Юри Зойфера вважають п'єси «Кінець світу» (1936), «Лехнер Еді заглядає в рай» (1936), «Асторія» (1937), постановки яких на «малих сценах» театрів «ABC», «Literatur am Naschmarkt» та «Der liebe Augustin» здобули гучний успіх.

Сатирична спрямованість його творчості спричинена крахом ідеалів, заснованих на принципах соціальної справедливості, свободи та рівності, що є характерним для письменників політично-заангажованої австрійської літератури зазначеного періоду.

Перебуваючи в таборах Дахау та Бухенвальді, письменник не припинив літературної діяльності. Яскравим прикладом табірної лірики є «Пісня про Дахау», яка стала гімном фашистських в'язнів. Її особливістю є те, що вона передає не тільки атмосферу страху, але й віру у світле майбутнє.

Доробок Юри Зойфера нині перебуває в центрі уваги зарубіжних, передусім австрійських германістів. Різним аспектам його творчості присвячені праці Ш. Айхорна, Г. Арльта, К. Арнтцена, К. Кайзера, К. Кролупа, Т. Ліхтмана, Г. Шайта, Г. Яркі.

За часів незалежності України творчість цього письменника, здебільшого замовчувана за панування радянської влади, почала вияскравлюватися в розвідках вітчизняних вчених: Анатолія Науменка, який торкнувся її у своїй докторській дисертації, а також Петра Рихла, йому належить, зокрема, переклад деяких зойферівських творів, коментар до них та літературно-критичні презентації. 2012, що ознаменувався появою нового тому перекладів Юри Зойфера (підготовленого Петром Рихлом) та захистом першої в Україні кандидатської дисертації О. Лучика «Художні особливості драматургії Юри Зойфера в контексті австрійської літератури міжвоєнного часу», засвідчив потужне входження спадщини відомого австрійського письменника до широкого наукового й читацького обігу.

Засадничим принципом художнього мислення Юри Зойфера є сатира, що охоплює широкий тематичний спектр (від політичної критики з виразним «лівим» забарвленням до екзистенційних питань життя європейця міжвоєнної доби), спирається на здобутки культурної традиції та авангарду, набуває найрізноманітніших форм у різних жанрово-родових сегментах творчого доробку письменника й загалом є одним з визначальних способів конструювання художньої реальності в його творах.

Запропонована тема дисертації («Сатира як спосіб конструювання художньої дійсності у творчості Юри Зойфера») є суголосною сучасним розвідкам (Олександр Белобратов «Форми комічного у прозі Юри Зойфера», Бінай Джин «Сатиричне в Австрії», Горст Ярکا «Відлуння Крауса в сатирі лівих» та ін.), які висвітлюють окремі аспекти комічної стихії в доробку Юри Зойфера. Однак цілісних робіт зазначеного спрямування досі не з'явилося, попри те, що саме сатира є засадничим складником зойферівської творчості, який визначає специфічний модус його художньої реальності. Цими обставинами визначена **актуальність** наукового дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана у відділі світової літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України в межах планової науково-дослідної теми «Історія в літературі – література в історії: історичний дискурс в зарубіжних літературах ХІХ–ХХ ст.». (номер державної реєстрації 0114U004467). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 4 від 9 квітня 2013 року) та на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 12 листопада 2015 року).

Метою дисертації є окреслення поетологічних та ідеологічних функцій сатири Юри Зойфера в розмаїтті її виявів у творах різних родів та жанрів (ліриці, прозі, драматургії, публіцистиці), у сукупності її видозмін у рамках усієї його творчої біографії.

Зазначена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити історико-культурні (австрійський, німецькомовний, європейський міжвоєнний) контексти сатири Ю. Зойфера, виявити її зв'язки з національною та європейською традицією сміхової культури, а також своєрідність на тлі цієї традиції;
- висвітлити культурні, політичні, літературні, театральні й інші чинники та джерела формування зойферівської сатири; простежити впливи політичного й естетичного авангарду 20–30-х рр. XX ст. на становлення сатиричної думки письменника;
- розкрити специфіку використання сатири як інструменту соціальної критики та політично-пропагандистської практики у прозі та публіцистиці Ю. Зойфера;
- розглянути основні форми вияву сатири в ліричному доробку письменника;
- проаналізувати прийоми сатиричного моделювання гротескно-фантазмагоричного світу в малих драматичних творах та «повноформатних» драмах Ю. Зойфера;
- простежити розвиток сатиричних засобів упродовж усієї творчої біографії письменника.

Об'єктом дослідження є драми, поезії, оповідання, незавершений роман «Так помирала партія», одноактні п'єси, публіцистичні твори, а також листи та літературно-критичні статті Ю. Зойфера.

Предметом дослідження стали засоби, форми та функції сатири у творчості Ю. Зойфера.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці вітчизняних та зарубіжних науковців, присвячені питанням історії німецькомовної літератури першої половини XX ст. («Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша» Є. Волощук, «Республіка аутсайдерів» Петера Гая, «Авангардизм і майбутнє сучасного мистецтва» Г. Гольтхузена, «Австрійська література у XX столітті» Д. Затонського, «Габсбурзький міф у

сучасній австрійській літературі» К. Маґріса, «Ідеологія оперети та Віденський Модерн» Моріца Чакі, «Відень на межі століть. Політика та культура» К. Е. Шорске та ін.), вивченню різних аспектів комічної стихії («Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» М. Бахтіна, «Сатира і трансформація жанру» Л. Гилхемета, «Питання теорії сатири» Я. Ельсберга, «Що таке літературний сарказм? Вклад до німецько-єврейського модерну» Б. Мейєр-Зікендіка, «Хто є хто в сатирі та гуморі» Г. П. Мустера, «Проблеми комізму і сміху» В. Проппа, «Критика цинічного розуму» П. Слотердайка, «Вступ до сатири» Л. Фейнберга, «Історія гротескно-комічного» К. Фльогеля, «Історія гротескної сатири» Х. Шнеганса).

Відповідно до поставлених завдань у дисертації застосовано герменевтичний, структуралістський, культурно-історичний та біографічний **методи** аналізу літературного тексту.

Наукова новизна дослідження. У дисертації вперше здійснено комплексний аналіз творчого доробку Юри Зойфера з погляду виявлення в ньому засобів, форм та функцій сатиричної репрезентації художньої дійсності. У вітчизняній науці про літературу ця дисертація є першою монографічною працею, де представлено літературознавчу інтерпретацію всієї творчої спадщини австрійського сатирика.

Практичне значення дослідження полягає у введенні в український науковий дискурс усіх жанрових аспектів творчості Юри Зойфера. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення творчості письменника у процесі розробки спецкурсів із німецькомовної літератури ХХ ст., а також при підготовці лекційних матеріалів для викладання курсу зарубіжної літератури ХХ ст.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та опубліковані за її матеріалами статті написані авторкою самостійно. Системний аналіз прозової, публіцистичної, драматичної та ліричної творчості Юри Зойфера з погляду виявлення в них елементів сатири в українському літературознавстві здійснено вперше.

Апробація результатів дослідження відбувалася на аспірантських семінарах, конференціях молодих учених та в літній школі (Судак, 2013), організованих Центром германістики при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН, колоквиумах для аспірантів (Житомир, 2014, 2015, 2016), а також під час стажувань дисертантки в Інституті германської та нідерландської філології Вільного університету Берліна (2013, 2014, 2015, 2016). Основні положення й результати дослідження були представлені на таких наукових заходах: XII Міжнародній науковій конференції «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 2012), V Брехтівських Читаннях – Міжнародній науковій конференції «Сприйняття мистецтва й мистецтво сприймання: мистецька практика й теорія Б. Брехта в багатовимірності рецепції» (Житомир, 2013), Всеукраїнській науковій конференції «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 2013), Міжнародній науковій конференції «На межі фікційності» (Київ, 2013), VIII Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львів, 2013), Міжнародному симпозіумі «Влада у словах» (Відень, 2013), XII Міжнародній науковій конференції «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 2014), III Всеукраїнській конференції германістів з міжнародною участю «Германістика у XXI столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика» (Харків, 2014), Міжнародному симпозіумі «Нові люди, нові світи – метафори у творчості Юри Зойфера чи в перекладах та постановках» (Відень, 2014), XI Міжнародній поетологічній конференції «Біографія як текст» (Чернівці, 2014), Міжнародній науковій конференції «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 2014), Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2015), XV науковій конференції з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація» (Харків, 2016), Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культури» (Дніпро, 2016).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено в 15 публікаціях, 5 із яких надруковано в наукових фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному виданні (Австрія).

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (292 позиції). Загальний обсяг дисертації – 197 сторінок, основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЮРИ ЗОЙФЕРА

1.1. Рецепція творчості Юри Зойфера у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві

Директор театру «АВС» Л. Аскін у спогадах про свого сучасника зазначав: «Якби Зойфер не помер у Бухенвальді, він би, без сумніву, став одним з найбільших європейських драматургів [56, с. 63]». Незважаючи на передчасну смерть, талановитий письменник встиг серйозно заявити про себе й залишити нащадкам вартий уваги мистецький доробок. Про це свідчать численні літературознавчі рецепції та наукові трактування як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників.

Письменник помер у віці двадцяти шести років у концентраційному таборі Бухенвальд від тифу, коли рятівні документи – зусиллями батьків та друзів Юри Зойфера вдалося отримати дозвіл на звільнення письменника з концентраційного табору – вже надійшли до канцелярії [11, с. 280]. Дослідник історії Бухенвальду Ю. Фройнд зауважував: «Ніхто, – якщо він не пережив цього сам, – неспроможний уявити собі безмежний відчай молодої людини, для якої нарешті відчинилася брама свободи, але котра вже не має сили, щоби пройти крізь неї» [11, с. 280] (*переклад П. Рихла*).

Зойферознавець Г. Ярکا зазначає, що віденська громадськість майже не згадувала ім'я Юри Зойфера після 1934 року: жодна з газет не повідомила про смерть письменника 16 лютого 1936 року, який ще півтора року тому друкувався під псевдонімами Вальтера Веста, Фрітца Федера, Норберта Ноля та вважався надією австрійської літератури [156, с. 497]. Друзі й колеги з найближчого оточення митця, яким вдалося емігрувати, розпочали активну діяльність із вивчення та популяризації творчості Юри Зойфера в екзилі. Так, друг Ю. Зойфера, композитор Г. Ціппер у березні 1939 року в Парижі робить запис

вивченої напам'ять у концентраційному таборі «Пісні про Дахау» («Das Dachaulied»). Г. Ціпперу належав, власне, музичний супровід цього поетичного твору.

У таборі для інтернованих у Даміньї австрійський композитор М. Рубін почув від одного з друзів Юри Зойфера три вірші, два з них зонги з п'єси «Асторія» («Astoria»), які він пізніше включив до свого циклу «Кінець світу» («Der Weltuntergang») [156, с. 498]. Інтервенція націонал-соціалістичних військ до Франції змусила М. Рубіна емігрувати до Мехіко, куди він забрав і зойферівські зонги. Його зусиллями в червні 1942 року зойферівська «Пісня про Дахау» була надрукована в журналі політемігрантів-антифашистів «Нова Німеччина» («Neues Deutschland») [156, с. 498]. Через вивіз текстів Юри Зойфера до країн екзилу вдалося зберегти вагому частину його літературної спадщини. Австрійський актор та режисер О. Таузіг зазначав з цього приводу: «У валізах деяких людей, які емігрували після 1938 року, був схований поміж сорочок чи пари книжок рукопис вірша, сценки, вирізана газетна стаття чи навіть п'єса в повному обсязі. Можливо, люди це знали, а можливо, і не здогадувалися: вони подорожували в різних напрямках, хтось у Австралію, а хтось до Америки, в Англію, Францію, на Кіпр чи до Маніли» [156, с. 498]. Перебуваючи в екзилі в Лондоні О. Таузіг сприяв популяризації, зокрема, драматичної творчості Юри Зойфера.

У 1939 році зусиллями австро-американських режисерів та театрознавців В. Грюнбаума та Г. Берггофа розпочала свою культурно-просвітницьку діяльність «Група митців-біженців» (англ. «Refugee Artists Group»). У їхній першій програмі музичному ревю «Із Відня» (англ. «From Vienna») центральною постановкою стала п'єса-парабола Юри Зойфера «Лехнер Еді заглядає в рай» (нім. «Der Edi Lechner schaut ins Paradies», в англійському перекладі «The Trip to Paradise»), що не тільки мала гучний успіх серед глядачів, а й отримала позитивну рецензію у критиків «New York Times» [156, с. 499]. «Пісня про Дахау» стала відома американському читачеві, коли вийшла друком у газетах політемігрантів «Der Aufbau» та пізніше в «Austrian Labor Information» [156, с. 499]. Отже, громадськість у США вже в 30–40-х роках XX століття мала змогу ознайомитися

з текстами Юри Зойфера, у яких письменник неодноразово робив американську дійсність об'єктом своєї сатиричної критики.

У воєнні роки популяризація творчості Юри Зойфера проводилася переважно в Англії. Значним здобутком у зазначений період стало заснування емігрантами, прихильниками комуністичних та антифашистських ідей, Австрійського центру (англ. «Austrian Center»). При ньому було створено малу сцену з віденською атмосферою, у репертуарі якої п'єси Юри Зойфера стали стрижневими [156, с. 500]. Представники Австрійського центру відправили текст п'єси «Лехнер Еді заглядає в рай» у табір для інтернованих на острів Ман співкамернику Юри Зойфера, театралу А. Нюренбергеру, де він студіював п'єсу разом із молодими інтернованими австрійцями. На цьому ж острові надрукована «Пісня звичайної людини» Юри Зойфера («Das Lied des einfachen Menschen») [156, с. 500]. Англійський поет та близький друг Юри Зойфера Дж. Леманн, який підтримував тісні контакти з Австрійським центром, через деякий час після смерті Юри Зойфера опублікував переклад його «Пісні про Дахау» англійською мовою (англ. «Song of the Austrians in Dachau»), чим увів творчу спадщину Ю. Зойфера до читацького обігу Англії.

Незабаром була створена організація «Молода Австрія» («Young Austria»), члени якої захоплювалися творчістю Юри Зойфера [156, с. 500]. У творах письменника вони вбачали не лише нестерпні спогади про трагічне минуле, а й підкреслювали їхню актуальність, знаходили в них заклик до боротьби й підтримку.

У 1942 році «Молода Австрія» випускає у світ антологію лірики «Поміж вчорашнім та завтрашнім днем» (нім. «Zwischen Gestern und Morgen»), де були опубліковані п'ять віршів Юри Зойфера [156, с. 501]. Ця організація заснувала власне видавництво «Молодь вперед» (нім. «Jugend Voran»), яке очолив Г. Штайнер, у майбутньому засновник Товариства Юри Зойфера.

За кілька місяців до закінчення воєнних дій «Молода Австрія» розпочинає активну роботу зі збору текстів Юри Зойфера. Подруги письменника Хеллі Андіс та Маріка Сцесі надіслали тексти із Нью-Йорка та Лондона відповідно. У 1947

році вдалося випустити у світ перше видання текстів Юри Зойфера під назвою «Від раю до апокаліпсиса» (нім. «Vom Paradies zum Weltuntergang»), до якого увійшли п'ять повноформатних п'єс («Асторія» («Astoria»), «Вінета, або Затонуле місто» («Vineta. Die versunkene Stadt»), «Еді Лехнер заглядає в рай» («Der Edi Lechner schaut ins Paradies»), «Кінець світу або вже довго світові не бути...» («Der Weltuntergang «Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang...» Zwischen Himmel und Erde»), «Бродвейська мелодія 1492 року» («Broadway-Melodie 1492») та два вірші («Пісня про Дахау» і «Пісня звичайної людини») [262].

Середина 80-х рр. XX століття років відзначилася заснуванням зойферознавцем Г. Штайнером Товариства Юри Зойфера (нім. Jura-Soyfer-Gesellschaft) у Відні [90, с. 3], яке і сьогодні завдяки керівнику, германісту Г. Арльту проводить активну наукову й культурно-просвітницьку діяльність, організовуючи численні наукові конференції та симпозіуми (Відень (1989), Заарбрюкен (1993), Париж (1992), Прага (1993), Флоренція (1995), Ваймар-Бухенвальд (1995), Відень (2009), Відень (2013)), сприяючи виходу друком творів письменника, наукових публікацій літературознавців, а також журналу «Юра Зойфер» [Jura Soyfer. Zeitschrift der Jura Soyfer-Gesellschaft].

Із розвитком інформаційних технологій з'явилася можливість створення сайту Товариства Юри Зойфера в Інтернет-просторі, що надало змогу інформувати всіх охочих про основні події та здобутки Товариства [<http://www.soyfer.at/deutsch/index.htm>].

Наукове осмислення творчості письменника розпочато в 1944 році. Тоді на Другій австрійській культурній конференції Австрійського центру літературознавець та історик П. Райманн у своїх рефлексіях стосовно феномену австрійської літератури підкреслив важливі в цьому контексті літературні здобутки Юри Зойфера [218, с. 59]. 1949 рік ознаменований написанням першої дисертації, присвяченої творчості Юри Зойфера (Ф. Геррманн «Jura Soyfer. Die Anfänge eines volksverbundenen österreichischen Dichters») [137].

Вагоме наукове дослідження творчого доробку Юри Зойфера здійснене в 70–80-х роках XX століття. Роль першопрохідця в літературознавчій рецепції

творчого доробку Юри Зойфера належить відомому американському германістові та перекладачеві творів Юри Зойфера англійською мовою, а також редакторові першого видання творчої спадщини письменника Г. Ярці [247]. Його монографія «Юра Зойфер. Життя, творчість, час» («Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit» [156]), що вийшла друком у 1987 році, стала найвагомішою біографічною, історичною та літературознавчою розвідкою життя й творчості Юри Зойфера в політично-історичному контексті доби міжвоєнного двадцятиліття, засвідчивши вхід спадщини Юри Зойфера до літературно-критичного обігу.

Основною метою дослідження життєвого та творчого шляху «Бюхнера Австрії» та «австрійського Тухольського» [156, с. 13], як лаконічно в передмові зазначає сам автор, було дати відповідь на запитання «Ким був Юра Зойфер?» [156, с. 13], не лише представити конкретні біографічні дані та провести аналіз окремих творів, а й зобразити внутрішній світ митця, вияскравивши художню самобутність на тлі творчих здобутків його сучасників.

Горст Ярکا зауважує: «... я намагався не лише, читаючи поміж рядків, віднайти політичний підтекст і зробити нарис психограми політичної людини ...: психограми одного з багатьох синів, які повстали проти буржуазно-капіталістичного світу батьків, чуттєвого інтелектуала, який, як і Альберт Фукс, повністю віддався робочому руху, молодій людині між фасцинацією Червоного Відня та репресіями традиційної гімназії» [156, с. 115]. На нашу думку, досліднику вдалося створити психограму розчарованого соціал-демократа після лютневих протистоянь 1934 року, молодого комуніста й антифашиста єврейського походження, письменника, який прагнув поєднати мистецтво та пропаганду. «У Зойфера йдеться про те, щоб пробудити антифашистську, принципово революційну свідомість, наскільки це було можливо в умовах ... нагляду» [156, с. 271]. Однак автор ставить перед собою ще одне завдання – виокремити на тлі типового індивідуальне, самобутнє. Необхідність застосування біографічного методу доводить факт політичної заангажованості письменника, тому дослідження його творчості неможливе без урахування біографічних відомостей.

Концептуально важливим для нашого дослідження став аналіз доробку Юри Зойфера в сатирично-гумористичному аспекті. Г. Ярکا відзначає самотність зойферової іронії на тлі сатири зойферівських сучасників. Називаючи іронію мовною сатирою, автор зауважує вплив австрійських корифеїв сатиричного слова Й. Нестроя та К. Крауса на молодого сатирика [156, с. 514]. Зойферознавець проводить паралелі у творчості Юри Зойфера та доробках сучасників письменника, представниками «нової діловитості» (Е. Кестнером, Е. К. Мюзамом, К. Тухольським, гумористами Ваймарської республіки та їхнім ліворадикальним суперником Е. Вайнертом) [156, с. 514]. Монографічна праця Горста Яркі стала поштовхом для ренесансу зойферознавства у 80-х роках минулого століття, інспірувавши багатьох науковців, активна діяльність яких сприяла популяризації творчості письменника в більш ніж шістдесяти країнах світу.

Кількість досліджень творчого доробку Юри Зойфера на сьогодні є доволі значною. Проблема вивчення зойферівського гумору в різних жанрово-родових сегментах представлена у студіях Герберта Арльта [45], Олександра Белобратова [68], Міхаєли Бюргер [81], Юргена Доля [104], Германа Доровіна [106], Фабріціо Камбі [84], Ендре Кісса [172], Фелікса Крайсслера [177], Тамаша Ліхтмана [191], Алессандри Скініні [233], Еугеніо Спедікато [263], Геральда Крістіана Стокера [271], Горста Яркі [156]; вплив народного театру і творчості Йоганна Нестроя, Фердинанда Раймунда, Карла Крауса на мистецтво молодого драматурга з'ясовано в працях Артура Веста [286], Карін Вірер [287], Юргена Доля [100], Фелікса Екерле [108], Фабріціо Камбі [84], Горста Яркі [163]; перекладацькі труднощі у творах Юри Зойфера аналізували Гільберт Бадіа [61] й Тамаш Ліхтман [190]; дослідженням діяльності Юри Зойфера як літературного критика займалися Юрген Доль [98] і Катлін Торп [274]; інтерпретаційні студії драматичних текстів Юри Зойфера та театрознавчі розвідки кабаре належать Штефану Айхорну [40], Ірині Алексєєвій [41], Герберту Арльту [44], Кнуту Ове Арнтцену [55], Ульфу Бірбамеру [73, 74], Марі Боковій [75], Джон-Марії Вінклер [288], Юті Гаслінгер [133], Райнгарду Гіпену [140, 141], Гайнцу Гройлю [123], Юргену Долю [101],

Муніру Йохадару [169], Моніці Майстер [199], Інгеборг Райснер [219], Вальтеру Рьослеру [222], Горсту Ярці [160]; творчість Юри Зойфера на предмет фікційного й утопічності розглядали Андреа Кунне [183], Тамаш Ліхтман [188], Алессандра Скініна [232], Герхарт Шайт [230], Горст Ярکا [161]; питання актуальності творчості письменника в сучасному світі представлене в розвідках Фабріціо Камбі [85] та Петера Марбосе [197].

З монографічних праць, присвячених саме літературній творчості Юри Зойфера, варто виділити дослідження германіста П. Лангманна «Соціалізм та література. Дослідження творчості австрійського письменника міжвоєнної доби» («Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit») [184]. Його робота, яка побачила світ у 1986 році, вважається першою монографічною спробою літературознавчого аналізу усього творчого доробку письменника.

Нукова розвідка висвітлює основні аспекти життя Юри Зойфера й обставини, які вплинули на формування його світоглядних позицій і особистості. Крім того, у роботі подано детальний аналіз лірики, драматургії та прозової творчості автора, а також його літературно-критичних рефлексій крізь призму соціалістичних поглядів письменника. Така постановка предмета дослідження мала на меті визначення того, як саме митець, прихильник лівих ідей, поетично осмислив та відобразив суспільну дійсність у своєму літературному доробку.

П. Лангманн наголошує на важливості аналізу саме літературної спадщини письменника. Він зазначає, що 1934 рік став своєрідною цезурою у творчості Ю. Зойфера, оскільки було зафіксовано зміни як у тематиці, так і в жанровому виборі [184, с. 51]. До 1934 року Юра Зойфер пише переважно ліричні твори політичної тематики, а в період з 1934 по 1937 роки пріоритетними жанрами стають репортажі, рецензії, мала фейлетонна проза та драматургія кабаре. П. Лангманн аргументує зміни в жанрових орієнтирах двома причинами. З одного боку, нею стала обмежена можливість публікацій – з розпуском СДРПА (соціал-демократичної робітничої партії Австрії) зникли й засоби масової інформації, де оприлюднювали політичні вірші. З іншого боку, лірика опору, котра ставила собі

за мету мобілізацію робітничого руху, вже не мала дієвого впливу на читацькі кола [184, с. 50]. Так, Юра Зойфер вбачає у цей період саме у драматургії засіб досягнення пропаганди соціал-демократичних ідей, що засвідчують його літературно-критичні есеї, зокрема «Політичний театр» («Politisches Theater») та «Тенденційна сцена» («Die Tendenzbühne und ihr Publikum»).

Лірична творчість Юри Зойфера після 1934 року представлена переважно зонгами (нім. Song, сатирична пісня на злободенні теми), які входили до п'єс-кабаре «міттельштюк» (нім. Mittelstück, п'єса суспільно-політичної тематики, тривалість якої не перевищувала п'ятдесяти хвилин). Літературознавець вивчає метафоричні мотиви, функцію яких вбачає в «ілюструванні» суспільної дійсності» [184, с. 51]. Водночас дослідник аналізує такі аспекти, як іманентне осмислення автором історії у віршах, цільової ролі реципієнта й зойферівського інтернаціоналізму.

Значну увагу П. Лангманн приділяє висвітленню проблем естетики в ліриці Юри Зойфера, а також відмежуванню таких компонентів, як пародія, сатира й контрафактура, тобто алюзії на тогочасні шлягери, крилаті вислови та приказки з політичним підтекстом [184, с. 52]. П. Лангманн резюмує: у центрі уваги Юри Зойфера перебуває «не літературна пародія, не контрафактура, як зарита комунікативна форма, а пародійний монтаж цитат, компіляція і травестія» [184, с. 102]. Основними поетологічними характеристиками сатири Юри Зойфера, згідно з автором, є комічно-гротескна гра з мовою, притаманними їй кліше, крилатими висловами та фразеологізмами.

У короткому аналізі літературно-теоретичних рефлексій в есеях Юри Зойфера Лангманн доходить висновку, що автор рідко торкається тем естетики, а робить акцент переважно на ролі автора в суспільстві та його можливостях політично-дидактичного впливу на читача [184, с. 174]. Таку функцію свого письма неодноразово підкреслював сам письменник.

Останній розділ монографії дослідник присвячує аналізу роману «Так помирала партія». Незважаючи на фрагментарний характер самого твору, науковцю вдалося надати йому завершену літературно-критичну презентацію,

здійснивши детальний аналіз образів головних героїв і торкнувшись проблеми мімезису й соціальної критики в романі. Автор демонструє на прикладі творчості Юри Зойфера письменницьку екзистенцію 30-х рр. в Австрії, описує можливість поетичного осмислення дійсності і того, як могла існувати література в період австрофашистської диктатури.

Дослідженню феномену соціал-демократичного театру Відня загалом і драматичних здобутків Юри Зойфера зокрема була присвячена монографія Юргена Доля «Театр у червоному Відні» («Theater im Roten Wien») (1997 р.). У ній уперше здійснено літературознавчий і театрознавчий аналіз літературно-театрального доробку соціал-демократії, щоправда, дотримуючись перспективи інтерпретування в ідеологічно-історичному та організаційно-політичному аспекті, як це було прийнято до 70-х років XX століття.

Об'єктом цього дослідження стали не лише п'єси Юри Зойфера, до аналізу залучено рецензії та репортажі в соціал-демократичній пресі, а також відгуки про постановки, обговорення, фотоматеріал, теоретичні статті митців агітбригад, оскільки, як зазначає автор, непродуктивним є вивчення художніх прийомів драматургії лише на основі текстів [100, с. 11]. Детального аналізу потребував політично-культурний контекст, систематичне представлення якого стало ідеологічним підґрунтям і духовно-інтелектуальним фундаментом цієї розвідки.

У монографії зроблена спроба нової інтерпретації театру Юри Зойфера як театру діалектичного. На відміну від поширеної з-поміж літературознавців думки [184, с. 51], що постулює цезуру 1934 року у творчості Зойфера, автор відзначає континуальність його творчості [100, с. 410]. Письменник був далекий від того, аби функціоналізувати своє мистецтво на благо партії, він перебував на критичній дистанції як до соціал-демократів, так і до комуністів, обравши власну самотутню марксистську позицію [100, с. 410]. Однак у нашому дослідженні дотримуємося позиції, що констатує наявність цезури 1934 року, оскільки вона чітко простежується як у жанровому, так і в тематичному аспектах його творчості.

На думку дослідника, драматургія Зойфера відрізняється від різних сучасних йому концепцій політичного театру, вона прямо стосується агітаційного

театру, на відміну від неаристотелівського експресіоністського театру, призначена не для возвеличення ізольованого індивідуума, а для його критики [100, с. 411]. Дидактична функція театру Ю. Зойфера полягає в тому, аби зобразити неідеальних героїв, котрі припускаються помилок, з яких публіка мала б зробити правильні висновки. Подібний характер мають і дидактичні п'єси-параболи Юри Зойфера. Центральним у розвідці є поняття «діалектичного театру», що виявляється як у структурі, так і в сценічній обробці його п'єс [100, с. 12]. Завдяки різноманітним методам сценічного зображення авторам кабаре вдалося втілити в життя свої дидактичні інтенції в драматургії. Було розроблено багатий арсенал технік відчуження й викриття, котрі мали на меті активну співпрацю з публікою і протиставлялися традиційному театру ілюзії та емпатії.

Ще однією важливою характеристикою драматичної творчості Ю. Зойфера, що пов'язує її з народною драмою і кабаре, є мультимедійність [100]. Застосування музики, пісень підкреслює фікційний характер театру. Зі свого боку, зонги слугують паузами для осмислення побаченого і його критичного сприйняття.

Незважаючи на кількісно значущий обсяг публікацій, у яких висвітлено різні аспекти творчості Юри Зойфера, наукова проблема, що стосується сатиричного модусу творчості письменника, і досі залишається до кінця не розв'язаною, причому як у вітчизняному, так і зарубіжному літературознавстві. Для нашого дослідження релевантним є аналіз саме тих літературознавчих потрактувань творчості Юри Зойфера, які мали на меті репрезентацію основних методів, функцій та засобів уведення комічного в текст, що є однією з домінантних ознак ідіостилу письменника.

Зойферознавець Г. Ярکا в розвідці «Комізм та сучасна історія у творчості Юри Зойфера» («Komik und Zeitgeschichte bei Jura Soyfer») [158, с. 27–52] відзначає екстраординарність зойферівського гумору, його самотністі на тлі тогочасних уявлень про цей художній засіб, суголосність комізму розчарування, «гумору вішальників» (нім. Galgenhumor): «Для письменника гумор є засобом попередження, боротьби, його зброя жарту могла як висміяти суперника, так і

піддати найжорсткішій критиці (сатири)» [158, с. 27]. Горст Ярکا наголошує на важливості використання письменником діалекту, що в ліричних творах слугує для негативної характеристики прибічників фашистської ідеології та є ознакою неосвіченості міщан, а у п'єсах він набуває іншої функції і постає саме як вияв комічного [158, с. 38]. Однак необхідно зазначити, що функція діалекту не зводиться лише до засобу досягнення комічного ефекту – він також слугує способом наближення до публіки.

Виразною ознакою творів Юри Зойфера є частотне використання риторичних фігур. Горст Ярکا підкреслює, що викриття Зойфером антагоніста через його мову ґрунтувалося на засадах усіх видів комічного, інконґруентності, які він використовував на різних рівнях [158, с. 39], під рівнями маючи на увазі гру слів, римування, що репрезентувало абсурдність ситуації, іронічні розриви звичного ходу думок, апосіопези тощо. Літературознавець зазначає, що гра слів, а точніше саме частота вживання цього художнього прийому, і відзначає самотність комічного у творах Юри Зойфера порівняно з його сучасниками в Німеччині.

Отже, можна засвідчити правомірність констатування прийому гри слів як домінантного елемента ідіостилю письменника [158, с. 41]. Однак автор залишає відкритим питання, чи відрізняє цей художній прийом Зойфера від тогочасних австрійських письменників. Аналізуючи роль і функції комічного в драматичних творах Юри Зойфера, дослідник наголошує на їхній актуальності, зазначаючи, що вони «торкаються важливих протиріч, страхів та надій доби, саме тому є актуальними й сьогодні, а їхній комізм і в наш час викликає сміх зі сцени» [158, с. 46]. До драматичних методів Ю. Зойфера Горст Ярکا зараховує також комічне одивнення.

Займаючись дослідженням комічного у драматичній творчості Юри Зойфера, угорський літературознавець Е. Кісс у своїй статті «Індивід та масове суспільство в гуморі світового театру Юри Зойфера» («Individuum und Massengesellschaft von Jura Soyfers Welttheater») відзначає, що Юра Зойфер як драматург формувався під впливом світового театру, тоді як його прозова

творчість спирається на традицію «нової діловитості», тобто сатирик, за словами дослідника, «у своїй драматургії був послідовником Брехта, у своїй прозі – наступником Лукача» [172, с. 53]. Пояснюючи гумор Юри Зойфера, Е. Кісс звертається до філософських категорій Г. В. Ф. Гегеля, зокрема до ідентичного та неідентичного. Будь-який вияв гумору має справу з методом демонстрації або ідентичного в неідентичному, або ж неідентичного в ідентичному [172, с. 59]. Літературознавець зазначає, що демонстрація неідентичного в ідентичному має іманентний характер викриття, такий гумор є об'єктивістським, зі свого боку, демонстрація ідентичного в неідентичному виконує характеризуючу функцію, яка викриває тих осіб, що роблять помилку у процесі ідентифікації неідентичного.

Італійський літературознавець Е. Спедікато у своєму дослідженні «Юра Зойфер як сатиричний гуморист. Примітки до роману-фрагмента «Так помирала партія» («Jura Soyfer als satirischer Humorist. Anmerkungen zum Romanfragment «So starb eine Partei») проаналізував твір на предмет комічного, виокремлюючи особливий його тип, зокрема сатиричний гумор, поняття якого, на перший погляд, може здатися «*contradictio in adjecto*» [172, с. 61–73]. Дослідник зауважує, що сатирик прагне своїми нападами змінити дійсність, сатира для нього є естетично-моральним засобом, таким шляхом він бажає вплинути на реальність, а не просто продуктом, який принесе насолоду [172, с. 62]. Науковець відзначає наявність ще так званого злого гумору, «сміх небезпечного гумору є сміхом цинічного їдкого примирення» [172, с. 63]. У цьому контексті відповідно до рефлексій автора доцільно говорити про спорідненість сатири й гумору [172, с. 63]. Мова йде не про сатиру в чистому вигляді та не про гумор як такий, а про змішану форму, а саме сатиричний гумор, який і наявний у романі Юри Зойфера.

У дослідженні «Мрійник та песиміст – та і тим, і іншим одночасно людина бути не може» Сміх у Юри Зойфера та Георга Бюхнера» («*Spinnert oder hoffnungslos – alles auf einmal kann der Mensch nicht sein*» Jura Soyfers und Georg Büchners Lachen») австрійський літературознавець Г. Доровін, зіставляючи творчий доробок Юри Зойфера та німецького драматурга Георга Бюхнера, зазначає: «Хоча цих письменників і розділяли століття, вони уособлювали

спільний фенотип; та ж сама хвилююча чутливість, той самий пристрасний протест» [106, с. 88]. У творчості обох авторів можна спостерігати, як розчарування в політичних очікуваннях призводить до глибокої, але літературно плідної кризи.

Здійснюючи порівняльний аналіз творів «Смерть Дантона» («Dantons Tod») Георга Бюхнера й «Так помирала партія» («So starb eine Partei») Юри Зойфера, вчений зауважує, що «тут у взаємодії сатиричного викриття й трагічної серйозності зображено історичний процес, який виводить з-під контролю свого уявного протагоніста» [106, с. 90]. Юра Зойфер та Георг Бюхнер переживали найпринизливіші форми нагляду, контролю й переслідування, сприймали свій час як страшний інтервал, час очікування, який погрожував їм і їхнім сучасникам [106, с. 91]. Розчарування, сумніви в собі, цинізм і нігілізм, далекий від дійсності утопізм, прагнення до фанатичної догматики були симптомами колективної кризи, які згідно з точкою зору Юри Зойфера усвідомило його покоління і за результатами яких, він, переконаний марксист, спостерігав зі зростаючим скепсисом [106, с. 92]. У творчості як Ю. Зойфера, так і Г. Бюхнера основним антидотом проти розчарування є саме сміхове начало їхньої творчості.

Італійська вчена А. Скініна у статті «Комізм в естетиці Юри Зойфера. Елементи Кабаре та народної драми у творчості митця» («Komik in der Ästhetik Jura Soyfers- Elemente des Kabarettts und des Volksstücks im Werk des Dichters») зазначає, що характерними ознаками його творчості є комічне як політична зброя та естетичний засіб одночасно [233, с. 107]. І кабаре, і народний театр від самого початку позиціонували себе як опозиційні форми стосовно бюргерського театру, на що вказував провокаційний характер їхніх постановок. Основною особливістю було те, що глядач у такому театрі не пасивно сприймав п'єсу як завершений мистецький продукт, а виконував роль активного учасника [233, с. 107]. Близькість до народного театру знаходимо у спільних темах, спрямованих на критику свого часу, мові, де часто трапляються жарти, застосуванні діалекту, введенні музики й хореографії.

Комічне у творчості Юри Зойфера виконує одночасно розважальну, дидактичну та критичну функції [233, с. 110]. На думку дослідниці, у зойферівському театрі розважальна й дидактична функції є невід'ємними одна від одної [233, с. 113], тобто знаходимо характерні ознаки народного театру й кабаре, автор залучає публіку не до пасивного споглядання, а до активної дії. Результатом п'єси має стати не катарсис, а критичне ставлення, детерміноване сатиричними установками / стратегіями [233, с. 115]. Отже, такий синтез функцій комічного у драматургії письменника є важливою ознакою його художньої системи.

Проаналізувавши особливості жанру, у якому працював Ю. Зойфер, вчена виокремлює основні засоби введення комічного до тексту. До них вона зараховує насамперед механізацію в поведінці людини, характерну для комедії дель-арте [233, с. 116]: таке уречевлення людини, притаманне мистецтву кабаре, насамперед сприяє досягненню комічного ефекту.

Протагоністи у драматичних творах Юри Зойфера є комічними фігурами, це наближає його творчість до театру Й. Нестроя й Ф. Раймунда [233, с. 117], а застосування жанрів пародії і травестії – до основних методів старого віденського народного театру. У творах Ю. Зойфера, згідно з А. Скініною, наявний не лише негативний бік пародії, а й конструктивний, експлікований здебільшого в піснях [233, с. 121]. Крім того, можемо зазначити, що жанр пародії є одним із конститутивних елементів конструювання художньої дійсності в ліричному доробку письменника.

Угорський літературознавець Т. Ліхтман у своїй статті «Асторія. Утопія у відсутності простору» («Astoria. Utopie in der Raumlosigkeit – Ratlosigkeit»)) розглядає всі п'єси Юри Зойфера як фантастичні або реалістичні подорожі [191, с. 140–154]. При цьому дослідник зауважує, аналізуючи «Асторію», що сміх у п'єсі набуває найрізноманітніших форм вираження: жарт, вербальний гумор, гротескний тон з мовно-філософським акцентом та абсурдний чорний гумор [191, с. 144]. Контамінація фразеологізмів і крилатих латинських виразів визначає мовну характеристику героїв, демонструючи форми абсурдного світу, у якому головний герой Гупка намагається діяти логічно [191, с. 145]. З-поміж форм

вираження комічного в п'єсі виокремлено характерні для Зойфера плутанину понять, мовну гру з багатозначними словами, які можуть мати як конкретне, так і абстрактне значення [191, с. 146]. На думку Т. Ліхтмана, сатира Зойфера доволі часто нагадує різку іронічну критику суспільства Бертольта Брехта, про що свідчать афористичні зауваження головного героя, а також «Пісня про продажність людини» [191, с. 152].

Австрійський перекладач, журналіст, вчений Ф. Крайслер у дослідженні лозунгів Юри Зойфера («Віденський гумор у «Цвішенруфен» Юри Зойфера. Від Гейне та Нестроя до віденських шлягерів тридцятих років» («Wienerischer Humor in Jura Soyfers Zwischenrufen. Von Heine über Nestroy zum Wiener Schlagerlied der dreißiger Jahre»)) [177, с. 155–175] (нім. «Zwischenrufe») доводить наявність рядків з відомих віденських шлягерів 30-х років у художній мові письменника; зазначені «вкраплення» слугують досягненню ефекту одивнення та приверненню уваги читача газети «Арбайтер Цайтунг» («Arbeiter Zeitung») до важливих соціально-політичних проблем того часу [177, с. 155]. Засобами, які при цьому використовує Юра Зойфер, є алюзії, пародіювання актуальних подій, а також антисемітські кліше і промовки.

Австрійська дослідниця театру М. Бюргер у студії «Елементи гротеску та абсурду у драматичних творах Юри Зойфера» («Elemente des Grotesken und des Absurden in den Dramen von Jura Soyfer») [81] вказує на різницю між гротескним й абсурдним театром, що спирається на два критерії: змісту і впливу. Зміст абсурдного театру полягає в зображенні беззмістовного і постає вказівкою на абсурдний світ. Абсурдність людського існування має бути розпізнана публікою як перманентний стан, який ніяк не можна пояснити.

Гротескний театр, навпаки, приводить нас у світ, у якому події стоять на перетині можливого й неможливого і розігруються зумисне в цих суперечностях для демонстрації того, що категорії нашого реального світового порядку перестали діяти [81, с. 178]. Значну увагу дослідниця приділяє саме проблемі гротеску, апелюючи до історично-політичної ситуації. Вона зазначає, що гротескні твори з'являються в так звані поворотні періоди, перехідні, коли

відбувається нівелювання цінностей, що призводить до відсутності орієнтирів; часи, коли нового нічого ще не відбулося, а старе вже перестає діяти. Як старе дослідниця виділяє в драматичних творах Юри Зойфера традицію народного театру та вплив Карла Крауса. Нове вона розглядає у двох контекстах: по-перше, це марксистські переконання письменника, до яких, власне, долучається дидактичне спрямування його п'єс, по-друге, культурний клімат зростаючих фашистських настроїв [81, с. 180]. Вчена доходить висновку, що застосування елементів абсурду у п'єсах підкреслює їхній гротескний характер.

На нашу думку, відповідь на питання про те, чи можна назвати такі п'єси гротескними, не є однозначною. Хоча у драматичних творах і використано гротескні засоби, але через введення дидактичного елемента, гротескна мова та її вплив значно пом'якшені, тому п'єси Зойфера можемо охарактеризувати як параболи.

Італійський літературознавець-германіст Ф. Камбі в розвідці «Комічна спадщина народного театру у драматургії Юри Зойфера» («Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers») говорить про значний вплив представника народного театру Й. Нестроя на театр Ю. Зойфера, називаючи останнього «Нестроем, що читав Маркса» [84, с. 216]. Літературознавець трактує твори для кабаре Юри Зойфера як такі, що посідають проміжне місце між народним театром Ф. Раймунда та Й. Нестроя і народним театром, який народився після Другої світової війни завдяки В. Бауеру, П. Генішу, Ф. К. Крьотцу, П. Турріні [84, с. 217].

Юра Зойфер у драматичній творчості розвиває магічно-ілюзійніську традицію Ф. Раймунда та Й. Нестроя. Функцію елемента фікційного в театрі Юри Зойфера Ф. Камбі вбачає не лише в прагненні обійти цензуру. Автор не вивчає зв'язку творчості Юри Зойфера з Віденським народним театром як наслідок історичної необхідності, натомість підкреслює його відповідність основному принципу драматичної поетики.

Дослідник зауважує, що «поєднання реалістичних і фантазійно-ілюзорних мотивів, на які спирається театр Юри Зойфера, переміщує глядача в магічний,

калейдоскопічний світ театру, де комічне поєднується з гротескним, а пафос з гримасою» [84, с. 217]. Сила комічного Юри Зойфера, що розвивалася, спираючись на традицію народної комедії, базується на ескападах і незвичному протиставленні ситуацій, осіб і манер говоріння [84, с. 218]. Дотичним до сатири в цій функції постає комізм, основний елемент зойферівського малого мистецтва й кабаре, який одночасно є засобом деїлюзювання та разом з фікційним складником сприяє переконливій репрезентації дійсності на сцені.

Російському читачеві ім'я австрійського письменника стало відомим після виходу у світ перекладу російською мовою «Пісні про Дахау», зробленого перекладачем В. Летучим у 1988 році. 90-ті роки ХХ століття відзначилися активізацією наукових розвідок творчості Юри Зойфера російським германістом, літературознавцем, перекладачем О. Белобратовим, а також публікацією перекладів п'єс «Кінець света» (Санкт-Петербург, 1992 р.): до збірки увійшли переклади «Асторії» О. Белобратова, «Кінця світу» та «Франсуа Війона» В. Фадєєва, «Вінети» І. Алексєєвої та двох розділів роману «Так помирала партія» О. Крепак [12].

До науково-критичних розвідок російського літературознавства варто зарахувати опубліковану доповідь Олександра Белобратова «Роман-фрагмент Юри Зойфера «Так помирала партія» в контексті німецькомовної літератури його часу» («Jura Soyfers Romanfragment «So starb eine Partei» im Kontext der deutschsprachigen Literatur seiner Zeit») [69], оприлюднену на конференції в Каліфорнійському університеті в Риверсайді в 1992 році.

Праця демонструє компаративний аналіз роману Юри Зойфера та інших творів німецькомовної літератури зазначеного періоду (Анна Зегерс «Шлях крізь лютий», Роберт Музіль «Людина без властивостей», Йозеф Рот «Марш Радецького» та ін.), зроблена спроба інтерпретації роману, визначення контактів і впливів, у річищі яких виник твір Юри Зойфера «Так помирала партія».

У своїй доповіді автор відзначає не лише важливість вивчення історичного, соціального, політичного й біографічного контекстів, але й наголошує на необхідності аналізу творчості Юри Зойфера в контексті

літературної та культурної традиції його часу [69, с. 214]. Автор зауважує, що «роман-фрагмент Юри Зойфера «Так помирала партія» (1934-1937) є одним із поліморфних варіантів зображення взаємопов'язаних ліній соціокультурної епохи в період між двома світовими війнами» [69, с. 215]. Він розглядає твір як художню відповідь Юри Зойфера на «проблематичну соціально-історичну та екзистенційну ситуацію, ситуацію «письменника перед вибором», і не лише політичним, але й поетичним» [69, с. 216]. О. Белобратов наголошує на відмінності соціальних і психологічних констеляцій індивідуума в довоєнній прозі та у творах перших повоєнних років, звертає увагу на процес деіндивідуалізації.

Згідно з дослідником, акценти в романах зазначеного періоду переміщено із внутрішнього світу індивідуума «на події та долі історії, на соціальні групи, товариства, партії» [69, с. 218]. Юра Зойфер у романі-фрагменті звертається до проблеми колективного. Ідеологічні й моральні основи соціалістичного або комуністичного руху експліковані не як статична субстанція, а «як динамічна структура, яка переживає своє формування, розвиток і старіння» [69, с. 219]. Хоча цей твір і є лише дотичним до романів зазначеного періоду, він одночасно інтегрується до єдиної системи австрійської романої прози 30-х років XX століття.

Свої студії роману «Так помирала партія», зокрема в аспекті комічного, О. Белобратов продовжує у статті «Форми комічного у прозі Юри Зойфера» («Die Formen des Komischen in Jura Soyfers Prosa»). Він розглядає роман-фрагмент як спробу представити нову ситуацію людини, колективізацію її душі, життєвих поглядів, уявлень про цінності, її характер. Цю ситуацію «необхідно осмислити та пояснити шляхом антиіндивідуалістичного досвіду Першої світової війни, революційних та антиреволюційних перетворень у Європі, пізніше шляхом партійно-політичного розвитку та загального тренду приєднання до колективу, нехай і до ілюзорного» [68, с. 206].

У своїй розвідці автор робить спробу виокремити основні форми комічного в романі. У репрезентації особистого чи буденного життя героя

комічне з'являється рідко й постає у формі гротеску чи різкої іронії. У сфері соціального життя комічне є безособовим, тобто загальною власністю, власністю народу, «когось». Такий вид комічного, на думку О. Белобратова, введено для зображення й оцінки певних подій та осіб суспільного життя [68, с. 209]. Наступною формою комічного в романі Юри Зойфера постає колективний сміх, загальне комічне, яке «не розуміє та не приймає інший колектив з іншими політичними інтересами та уявленнями про цінності» [68, с. 211]. Третя царина комічного, висвітлена у статті, включає комічні загальнолюдські універсальні ситуації та констеляції, що є зрозумілими не лише для сучасників, але й для читача будь-якої епохи.

У вітчизняному літературознавстві ім'я австрійського драматурга вперше було згадане германістом-літературознавцем А. Науменком, котрий у 1989 році в докторській дисертації звернувся до драматичних творів письменника («Жанровая специфика австрийской драмы 1918–1938 годов») [23], він відзначив значущість місця Юри Зойфера в австрійській, німецькомовній і європейській драматургії, визнавши письменника провідним реформатором жанру Віденської народної драми.

У 1996 році опублікована перша збірка перекладів Юри Зойфера, підготовлена видатним літературознавцем П. Рихлом, до неї увійшли «Пісня про Дахау», п'єси «Кінець світу», «Асторія» та «Вінета», есеї, а також літературно-критичні презентації творів [10].

Крім того, стаття П. Рихла «Зойферівські тексти та гумор в Україні» («Soyfersche Texte und der Humor in der Ukraine») – перша розвідка у вітчизняній германістиці, предметом якої став саме елемент комічного у творчості сатирика. Дослідник зазначає, що хоча творчість Юри Зойфера прямо і не пов'язана з Україною, її можна розглядати крізь призму типологічних паралелей і віднайти важливі дотичні до української культури, «ядро цієї типологічної спорідненості лежить прямо в глибоко укоріненому характері комічного, тобто в сутності гумористичного» [225, с. 228]. У статті вказано на спорідненість гумору Юри Зойфера та українських письменників, зокрема Г. Квітки-Основ'яненка,

І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, М. Кропивницького, М. Старицького, Остапа Вишні, С. Руданського.

Спільні риси комічної репрезентації дійових осіб у традиції «сміху крізь сльози» Юри Зойфера наявні у творчості Миколи Гоголя, що продемонстровано на прикладі зіставлення «Ревізора» із зойферівським оповіданням «Інтерв'ю» [225, с. 233]. Витоки спорідненості гумору цих письменників Петро Рихло вбачає у традиції карнавалу, яку М. Бахтін розглядає у розвідці «Франсуа Рабле й народна культура Середньовіччя та Ренесансу» [2].

П. Рихло відзначає схожість використання промовистих імен у творах Зойфера й Гоголя, контамінації фразеологізмів у «Асторії» і «Дванадцяти стільцях» І. Ільфа та Є. Петрова, які розпочинали свою творчість на території України [225, с. 234]. Дослідник висновує: «Зойферівський гумор внаслідок численних типологічних конгруентних ознак з типами українського комізму має вагомі шанси на рецепцію в Україні, що може призвести до взаємного збагачення як австрійської, так і української літератур» [225, с. 237].

2012 рік ознаменувався появою нового тому перекладів Юри Зойфера, підготовленого Петром Рихлом [11], та захистом першої в Україні кандидатської дисертації, присвяченої творчості Юри Зойфера [21]. У своїй праці під назвою «Художні особливості драматургії Юри Зойфера в контексті австрійської літератури міжвоєнного часу» О. Лучик здійснив спробу визначити основні тенденції розвитку австрійської літератури першої половини ХХ століття, схарактеризував вплив народної драми на творчість Юри Зойфера, проаналізував соціально-історичні й культурні контексти, що сформували особистість Юри Зойфера та вплинули на його мистецькі погляди як письменника-сатирика.

О. Лучик висвітлює основні ідейно-тематичні та жанрово-стилістичні особливості драматичних творів Юри Зойфера (п'єси «Кінець світу», «Еді Лехнер заглядає в рай», «Асторія», «Вінета», «Бродвейська мелодія 1492 року»). Дослідник доходить висновку, що поетику й проблематику драматургії Ю. Зойфера визначили традиції австрійської народної драми й такі чинники, як розпад Австро-Угорської імперії, нерозв'язаність соціальних питань та загроза

нацизму. Заявлено також, що комплексне дослідження драматургії Юри Зойфера дає підстави стверджувати, що в усіх п'єсах автор звертався до соціальної проблематики, засуджував соціальну нерівність і політичну апатію, прагнув попередити співгромадян про загрозу фашизму.

Незважаючи на посилений інтерес до творчості Юри Зойфера як у наукових колах літературознавців, так і з-поміж режисерів та молодих літераторів, на сьогодні висвітлені не всі аспекти творчості австрійського сатирика, зокрема поза увагою літературознавців лишилися такі аспекти: аналіз жіночих образів у контексті гендерних студій, виявлення поетики художньої системи, висвітлення питання ідентичності письменника та аналіз лімологічної проблематики його творів.

До того ж елементи комічного (гумору, іронії, сатири), неодноразово згадувані в розвідках зарубіжних германістів, досі не стали предметом дослідження жодної монографічної праці. Саме тому комплексне дослідження поетологічних та ідеологічних функцій сатири та їх систематизація у творчості Юри Зойфера на сьогодні є актуальним.

Сатирична домінанта творчості письменника не акцентувалася і у студіях національних дослідників. У вітчизняній германістиці на цьому етапі здійснено літературознавчий аналіз лише драматургії письменника на предмет виявлення в ній тематичних характеристик та поетологічних особливостей. Прозовий доробок (оповідання й роман-фрагмент «Так помирала партія»), публіцистика та ліричні твори Юри Зойфера залишаються лакуною в українському літературознавстві, що дає змогу залучати ці тексти до кола науково-критичних інтерпретацій.

1.2. Теоретичні та методологічні основи дослідження

Творчість Юри Зойфера, що синтезує в собі різні аспекти, контексти та традиції сміхової культури, є благодатною ареною для виявлення широкого арсеналу засобів сатиричного висміювання. Згідно з визначенням, поданим у словнику літературознавчих понять та дефініцій Метцлера, сатира є літературним

прийомом, основною метою якого є репрезентація дійсності як такої, що відхиляється від норми. У більшості випадків до художніх текстів з метою досягнення сатиричного ефекту залучаються риторичні фігури інакомовлення (іронія чи алегорія) або перебільшення. Отже, сатира є способом репрезентації розважальної агресії автора стосовно об'єкта сатиричної критики та засобом комічного представлення неприйнятної дійсності [202, с. 678].

Німецькомовні дослідники теорії сатири (Ульріх Гайер [119], Юрген Бруммак [79], Клаус Майєр-Міннеманн [203], Емма Роттенмозер [224], Інґрід Ханч [130], Клаус В. Хемпфер [134], Йорг Шьонерт [241]) приходять до висновку, що сатира, на відміну від свого оригінального визначення як жанру [129, с. 678], є також історично сформованою манерою написання літературних текстів. Сатирична манера письма ґрунтується на трьох основоположних принципах, і лише за їх наявності автор досягне сатиричного ефекту.

Сатира реалізується в тексті передусім завдяки **контрасту двох норм**: цей контраст базується на співвідношенні норми, якої дотримується об'єкт сатиричної критики, та відповідно антинорми. Антинорма, як пропонована автором альтернатива, не повинна бути експлікованою в тексті на рівні сюжету, вона має знаходитися в підтексті та реконструюватися з контексту [241, с. 55].

Другим принципом успішного досягнення сатиричного ефекту є **заперечення сатиричного об'єкта** автором, що теж не обов'язково виражено експліцитно, однак має бути зрозумілим імпліцитному читачеві. Тобто об'єкт сатиричного висміювання, репрезентований у кулісах фікційності, має бути розпізнаним реципієнтом. Саме така **часткова фікціоналізація** об'єкта сатири є третім принципом успішного сатиричного ефекту.

Юра Зойфер вважається політично заангажованим письменником, який намагався відобразити суспільно-політичні катаклізми свого часу у дзеркалі сатири, тому видається доцільним у цьому дослідженні застосування біографічного методу з метою виявлення психосоціальної реальності митця.

Структуралістський метод дослідження художнього тексту, або літературна семіотика, базується на лінгвістичній теорії Фердинанда де Соссюра

[27], а в літературознавстві він передбачає експлікацію знакового характеру літературного тексту. Згідно з теорією структуралістського аналізу літературний текст досягає своїх основних функцій – референційної, конативної (мотиваційної), емотивної та поетичної [146] – не випадково, а саме завдяки усталеній структурі й мотивованому вибору художніх засобів [129, с. 291]. Оскільки центральною ідеєю цього методу дослідження є принцип науковості, обов'язковою передумовою трактування художнього твору застосуванням усього методу дослідження є наявність ситуативно обумовлених знань.

У дисертації здійснено аналіз творчості Юри Зойфера в аспектах відношень еквівалентності та структурних відношень. Перші в теорії структуралізму представлені на всіх рівнях мови: у фонетичних асонансах та римах, синтаксичному паралелізмі, семантичній багатозначності. У нашому дослідженні такі відношення демонструє використання Юрою Зойфером художніх засобів задля досягнення сатиричного ефекту. Оскільки письменник працював переважно в умовах суворої цензури, він застосовував широкий арсенал художніх засобів алегоризації на різних структурних рівнях. Сатиричний ефект у ліриці та гротескно-фантазмагоричному театрі Юри Зойфера ґрунтувався насамперед на грі слів, зокрема багатозначності лексем (семантичний рівень еквівалентності), їхній співзвучності (фонетичний рівень еквівалентності) тощо. Структурні відношення репрезентовано, зокрема, у процесі аналізу будови повноформатних п'єс сатирика, а також наратологічних особливостей роману-фрагмента «Так помирала партія». Використання цього методу дало змогу також простежити еволюцію та трансформацію жанру протягом усього періоду творчості Юри Зойфера.

Герменевтичний метод, що базується на філософській герменевтиці Ганса Георга Гадамера [118], філологічній герменевтиці Фрідріха Шлейєрмахера [235] та герменевтичному інтенціоналізмі [166], став домінантним у цьому дослідженні. Герменевтичний метод Г. Гадамера трансформувався у спосіб інтерпретації літературного тексту в теорії рецептивної естетики Ганса Роберта Яуса, згідно з якою трактування художнього тексту виявляється у трьох стадіях: сприйнятті

художнього тексту (естетичне розуміння), осмислення (фокусування на текстових структурах, цілісності та когерентності тексту), застосування інтерпретації тексту (реконструкція «горизонту очікування» сучасників письменника) [166]. Збіг горизонтів очікування автора та читача є, на нашу думку, чи не найважливішою передумовою досягнення сатиричного ефекту. Реконструкція горизонту очікування сучасників письменника проводилася у процесі трактування публіцистичних текстів на злободенну тематику.

Філологічна герменевтика Ф. Шлейєрмахера, яку в літературознавстві продовжив розвивати сучасний німецький філософ та літературознавець Манфред Франк [235], передбачає два способи інтерпретації художнього тексту, обидва є рівнозначними та сприяють адекватній інтерпретації лише в комплексі: інтерпретація граматичного і психологічного спрямування. Застосування граматичного підходу у процесі інтерпретації творчості Юри Зойфера продемонстровано у виявленні поетологічного інструментарію: його поетика експлікує паралелі з сатиричними текстами сучасників, зокрема з сатириками Ваймарської республіки. Хоча детальне дослідження біографічних даних не є домінантною компонентою у психологічному підході герменевтичного аналізу, така інформація важлива для з'ясування інтенцій автора та для реконструкції історико-культурного контексту. За допомогою цього підходу нами виявлено історичні реалії 30-х років XX століття, в умовах яких був змушений писати автор, а також арсенал мовних засобів, що видавалися дієвими у досягненні сатиричного ефекту, визначена жанрова специфіка й тематика текстів, а також літературна австрійська гротескно-сатирична традиція, продовжена Юрою Зойфером.

Метод герменевтичного інтенціоналізму розглядає художні тексти як артефакти, створені автором з конкретною метою. Герменевтичний інтенціоналізм передбачає два підходи до трактування літературних творів: гіпотетичний інтенціоналізм (*hypothetical intentionalism*) та актуальний інтенціоналізм (*actual intentionalism*) [129, с. 314]. Застосування гіпотетичного інтенціоналізму представлено в цій роботі в експлікації можливих інтенцій Юри

Зойфера, детермінованих історико-культурним контекстом та реаліями життя письменника, зокрема його політичною заангажованістю. Наявність опублікованого епістолярію письменника, його теоретичних праць, а також робота в архівах Харкова й Товариства Юри Зойфера уможливили застосування очевидного інтенціоналізму у виявленні намірів автора, насамперед у його романі-фрагменті, а також у п'єсах-фантазмагоріях.

Інтерпретація текстів злободенної тематики передбачає ґрунтовне вивчення й висвітлення суспільно-історичної ситуації, у рамках якої створювалися твори Юри Зойфера. Досягненню такої мети сприяє використання історико-культурного методу дослідження. Цей метод було застосовано в огляді культурно-історичного контексту, у якому сформувалися світоглядні орієнтири Юри Зойфера, у процесі аналізу, зокрема, суспільно-політичної лірики першого періоду творчості сатирика, що віддзеркалювала конкретні події періоду міжвоєнного двадцятиліття, а також роману-фрагмента, він вважається не лише шедевром сатиричної німецькомовної літератури цього періоду, а й культурно-історичним документом [166].

Зважаючи на контекст створення літературних творів Юри Зойфера (його марксистські орієнтири, вплив соціал-демократичної партії, членом якої він був), видається необхідним застосування соціально-теоретичних підходів до вивчення проблеми сатиричного висміювання у творчості письменника. В ідеологічній критиці літературних творів концептуальною є методика Франца Мерінґа, яку застосовували літературознавці Т. Адорно [37], В. Беньямін [71], Т. Іглтон [107], Г. Лукач [194], згідно з нею центральним моментом літературного тексту є політична позиція автора щодо проблеми класової боротьби та класової нерівності [129, с. 339]. Застосування такого підходу експліковано під час виявлення основних ідеологічних ідей у літературних текстах Юри Зойфера, репрезентованих крізь призму сатиричної критики.

Отже, у процесі вивчення творчості Юри Зойфера на предмет використання сатиричного висміювання в цій дисертації застосовано структуралістський, герменевтичний, історико-культурологічний, частково

біографічний літературознавчі методи дослідження, поєднання яких дає змогу сформувати цілісне уявлення, а також соціально-теоретичні підходи до аналізу тексту.

Висновки до розділу 1

У розділі розглянуто феномен творчості Юри Зойфера, висвітлено основні вектори зарубіжних досліджень доробку письменника та стан його опрацювання в українській германістиці. Вивченню зойферівського гумору присвячені студії Г. Арльта, О. Белобратова, М. Бюргер, Ю. Доля, Г. Доровіна, Ф. Камбі, Е. Кісса, Ф. Крайсслера, Т. Ліхтмана, А. Скініни, Е. Спедікато, Г. К. Стокера, Г. Яркі; розвідки про вплив народного театру і творчості Й. Н. Нестроя, Ф. Раймунда та К. Крауса на мистецтво молодого драматурга належать А. Весту, К. Вірер, Ю. Долю, Ф. Екерле, Ф. Камбі, Г. Ярці; дослідженням труднощів перекладу творів Юри Зойфера займалися Г. Бадіа й Т. Ліхтман; діяльність Ю. Зойфера як літературного критика була схарактеризована Ю. Додем та К. Торп; драматичні твори Ю. Зойфера та їхній зв'язок з естетикою кабаре аналізували Ш. Айхорн, І. Алексєєва, Г. Арльт, К. О. Арнтцен, У. Бірбамер, М. Бокова, Г. Гайдель-Преглер, Г. Гайнц, Ю. Гаслінгер, Р. Гіпен, Ю. Доль, М. Йохадар, М. Майстер, В. Рьослер, І. Райснер, Г. Ярка; поняття фікційності та утопії перебували у фокусі досліджень А. Кунне, А. Скініни, Г. Шайта та Г. Яркі.

Особливу увагу приділено аналізу літературознавчих студій, у яких розглянуто специфіку та функції комічного у творчості Ю. Зойфера. Зойферівський гумор є суголосним комізму розчарування, «гуморові вішальника» (нім. Galgenhumor) (Ф. Крайсслер), що досягає потрібного ефекту завдяки грі слів, римуванню, котре поєднує непеєднуване, іронічним розривам звичного ходу думок, прийому апосіопези тощо (А. Скініна, Г. Ярка). Він побудований на специфічній грі гегелівських категорій ієдентичного й неієдентичного (Е. Кісс). Сміхове начало у творах Ю. Зойфера є протіотрутою проті розчарування (Г. Доровін); при цьому сміх функціонує одночасно як політична зброя та як естетичний засіб (А. Скініна). Комічне у п'єсах набуває таких форм вираження, як жарт, вербальний гумор, гротеск із мовно-філософським підтекстом й абсурдистський чорний гумор (Т. Ліхтман). Спираючись на традицію віденської

народної комедії кінця XVIII – початку XIX ст., австрійський письменник вдається до ексцентричних ескапад та незвичного протиставлення ситуацій, осіб і манер говоріння. Зойферівський гумор є засобом дезілюзювання; поєднуючись із фікційними та магічними елементами, він сприяє переконливій репрезентації дійсності на сцені (Ф. Камбі). У прозі комічне постає у формі гротеску чи різкої іронії (О. Белобратов, Ф. Камбі, А. Скініна). У зарубіжному зойферознавстві також виділяється така особлива форма комічного, як сатиричний гумор (Е. Спедікато).

У розділі визначено поняття сатири, це літературний прийом, що його головною метою є репрезентація дійсності як певного відхилення від норми. Сатирична манера письма ґрунтується на трьох основоположних принципах, за наявності яких сатиричний ефект вважають досягнутим: принцип контрасту норми та антинорми, принцип заперечення автором права об'єкта сатиричного висміювання на існування та принцип часткової фікціоналізації об'єкта сатири, що, втім, не заважає реципієнтові розпізнавати, про кого або про що йдеться. Така дефініція, власне, й визначає специфіку аналізу літературної спадщини Юри Зойфера в подальших розділах.

Було обґрунтовано також вибір методів дослідження. Так, із метою виявлення психосоціальної реальності сатирика в дисертації використовується біографічний метод. Структуралістський метод аналізу забезпечив розкриття специфіки функціонування мови у творах Зойфера з акцентом на відношеннях еквівалентності та структурних відношеннях. Зокрема в першому випадку показано, що сатиричний ефект, створюваний австрійським письменником, ґрунтується насамперед на багатозначності лексем (семантичний рівень еквівалентності), їхній співзвучності (фонетичний рівень) та ін., а у другому – на прикладі повноформатних п'єс та роману-фрагмента «Так помирала партія» аналізуються сатиричні ефекти, пов'язані з такими наративними особливостями, як умисна нетотожність аукторіально-акторіального оповідача й автора твору, а також імпліцитного адресата та реального реципієнта. Поза тим, звернення до структуралістського аналізу дає змогу простежити трансформацію жанрової

системи Ю. Зойфера в засягу всієї його творчості. Герменевтичний метод, а саме елементи філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера (реконструкція горизонту сподівань), філологічної герменевтики Ф. Шлейєрмахера (інтерпретація граматичних – з метою з'ясування поетологічного інструментарію – та психологічних – аналіз біографічних даних, реконструкція історико-культурного контексту – маркерів) й герменевтичного інтенціоналізму (як гіпотетичного, що допомагає реконструювати можливі інтенції, детерміновані біографічними обставинами та історико-культурним контекстом доби, так і актуального, спрямованого на виявлення тих намірів письменника, котрі закарбувалися в його листах та теоретичних працях), є основними в дисертації.

Для аналізу окремих аспектів теми, зокрема з метою визначення основних ідеологічних впливів у сатиричних літературних текстах письменника, також використовуються елементи історико-культурного методу дослідження (огляд культурно-історичного контексту, у якому сформувалися світоглядні орієнтири Юри Зойфера) та ідеологічної критики (Т. В. Адорно, В. Беньямін, Т. Іглтон, Г. Лукач).

РОЗДІЛ 2.

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЗОЙФЕРІВСЬКОЇ САТИРИ

2.1. Творчість Зойфера в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного двадцятиліття

Використання сатири як специфічного способу конструювання художньої дійсності було поширене в літературній практиці багатьох німецькомовних авторів міжвоєнних десятиліть ХХ століття. Як інструмент аналізу суспільно-політичного життя сатира функціонувала у фейлетонах та ліричних творах публіцистів періоду «золотих» 1919–1933 років – Е. Е. Кіша, Е. Кестнера, Й. Рота, К. Тухольського та ін., вона набувала функції імпліцитного застереження в період агонії Ваймарської республіки та передчуванні близької катастрофи в саркастичних п'єсах кабареїстів Леона Аскіна, Герберта Бергхофа, Ганса Вайгеля, Рудольфа Вайса, Фрітца Екхарда, Гільде Краль, Карла Метца, Лотара Метцля, Курта Нахмана, Франца Пауля, Петера Хаммершлага, Рудольфа Шпітца, Рудольфа Штайнбока та ін., що стали корифеями німецькомовного сатиричного письма міжвоєнного часу. Як засіб відвертої боротьби проти «коричневої чуми» ХХ століття сатира проявлялася в різкій критиці гітлерівської диктатури у творах письменників екзилу – Ульріха Бехера, Георга Борна, Фердинанда Брукнера, Альфреда Керра, Отто Міхаеля Кнаба, Бото Лазерштайна, Франца Ліппа, Вальтера Мерінга, Бальдера Ольдена, Франца Остеррота, Вальтера Роде, Ернста Толлера, Вернера Тюрка, Гедди Ціннер, Карла Шнога. До кола цих літераторів належить і Юра Зойфер, який у своїй творчості синтезував надбання сатириків Ваймарської республіки, елементи віденської народної драми та авангардистські експерименти.

До теоретичних засад стосовно засобів, функцій і форм сатири як інструменту соціально-політичної критики першої половини ХХ століття апелювали багато літературознавців: Г. Арнтцен, Й. Бруммак, У. Гайєр, Е. Джонсон, Р. Еліот, А. Керр, Г. Лукач та ін. Крім того, визначення сатири

намагалися дати не лише науковці, але й митці, наприклад, Курт Тухольський – у працях «Політична сатира» та «Що може сатира?» («Politische Satire» й «Was darf die Satire?»), Еріх Кестнер – в есе «Невеличка недільна проповідь. До питання смислу та сутності сатири» («Eine kleine Sonntagspredigt. Vom Sinn und Wesen der Satire»). Едгар Джонсон у своїй фундаментальній праці «Антологія сатири» зауважував: «То не було б перебільшенням зазначити, що кожен з нас розпізнає сатиру, але ніхто не знає, чим вона є насправді» [167, с. 3]. Справді, існує чимала кількість дефініцій сатири, тому видається доцільним виходити швидше з її визначальної функції, що реалізується не в демонстрації чи осмисленні дійсності, а в її зміні. Так, наприклад, теоретик літературознавства Ульріх Гайєр сатиричне письмо визначав як засіб боротьби, а не сформульоване у творі усвідомлення дійсності митцем [119, с. 335].

Сутність сатири як інструменту боротьби проти неприйнятної для автора реальності була неодноразово засвідчена дослідниками. Роберт Еліот, називаючи це центральною характеристикою сатири, зазначає: «Будь-яка сатира «нападає» на щось» [109, с. 22]. Філософ Ф. Шлегель говорить про мистецтво сатири як таке, що експлікує свою внутрішню екзистенцію в боротьбі з навколишнім світом та визначає сатиру як мовне протистояння дійсності, загрози [234, с. 240]. Однак, за твердженням Ульріха Гайєра, постає важлива проблема: «сатирик веде боротьбу проти незбагненого (невловимого) противника» [119, с. 341]. Загрозлива дійсність репрезентована як аморфний та безликий ворог, прямий супротив якій є неможливим, тому основним завданням сатирика є насамперед уособлення безликої загрози чужого в конкретному образі [191, с. 341].

Зважаючи на суспільно-політичні катаклізми міжвоєнного десятиліття ХХ століття, суспільно-політична сатира сягає апогею свого розвитку саме в цей період. Потужним різновидом сатиричної літератури цієї доби була **антифашистська сатира**, що передбачала протистояння фашистським настроям загалом та правлячій націонал-соціалістичній верхівці на чолі з А. Гітлером зокрема.

Угорський філософ-марксист і літературознавець Георг Лукач вказує у праці «До питання сатири» на прямий зв'язок сатиричного методу й політичної боротьби робочого класу і закликає письменників вдаватися до цього художнього прийому задля пропагандистської діяльності [193, с. 87]. Питання про те, яких форм набуває сатира в антифашистській боротьбі, складне й суперечливе. Сатира є одним із прийомів комічного разом з іронією, пародією, травестією, гумором і сарказмом, і письменник-сатирик використовує цей прийом у разі свого неприйняття навколишньої дійсності, шляхом перебільшення та викривлення емпіричної реальності він прагне її зміни. У 1919 році відомий сатирик-публіцист Курт Тухольський поставив запитання «Що може стати предметом сатири?» та одразу ж дав власний варіант відповіді – «Все» [279, с. 3]. Якби вказане питання було поставлене стосовно сатири, об'єктом якої стала критика націонал-соціалізму, то цілком можливо, що автор би вніс певні поправки до свого вироку. Відомий комік Чарлі Чаплін зазначав: «Якби я знав про жахіття в німецьких концентраційних таборах, я б ніколи не створив «Великого диктатора», не зміг би висміювати крайнє безумство нацистів» [209, с. 8].

Отже, з ретроспективної точки зору постає ще одна проблема, а саме питання правомірності сатири як способу комічного перетворення реальності в період чи то не найстрашнішого досвіду людства у XX столітті. Відповідь не є однозначною, однак своє бачення цієї проблеми, яке стало домінантним у сучасній германістиці, дає німецький літературознавець Уве Науманн. У своїй розвідці «Поміж слізьми та сміхом» дослідник стверджує: «Сатирична критика фашизму – це естетична атака, яка має на меті висміяти винуватців і ні в якому разі не жертв. Сатиричні твори стоять на боці жертв і покликані існувати для захисту останніх: антифашистські сатири є самі по собі формою мистецького опору. Їхнє основне завдання – дискредитація винуватців, представлення їх перед реципієнтом як сили, яку можна побороти» [209, с. 315]. У нашій розвідці апелюємо до визначення Уве Науманна німецькомовної антифашистської сатири міжвоєнного періоду.

Уве Науманн значну увагу у своєму дослідженні приділяє аналізу різних аспектів фашизму, експлікованих в антифашистських сатиричних творах. Як ці твори конструюються та функціонують, дослідник проілюстрував у **шести «гіпотезах»** [209, с. 411]:

1. Антифашистські сатиричні твори демаскують фашизм як політичний режим, за якого формування здорової людської ідентичності є неможливим. Таку позицію автор мотивує тим, що особистості, котра прагне вижити в період панування фашистської ідеології, необхідно зректися власної ідентичності. Сатирики-антифашисти віщували про маски, двійників, наслідування та фікцію. В естетичному концепті такого твору імплікована політична сатира. Як приклади дослідник наводить твори «Лідіс» Г. Манна, «Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера, «Мюллер» В. Мерінга.

2. Той факт, що центральними фігурами антифашистських сатиричних творів постають персонажі, які знаходяться в пошуках власної ідентичності чи навмисне її замовчують, не є специфічною характеристикою літератури зокрема та мистецтва загалом часів правління націонал-соціалістів. Зв'язок сатири та фашизму не є характерною рисою періоду чи ситуації творення, а форма подання сатири викриває літературний предмет фашизму.

3. Ефект симуляції в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу не фігурує як іманентний естетичний феномен, а є прямою реакцією на реальну загрозу фашистської дійсності. «Фашизм як політичний режим легалізується лише завдяки ілюзорному розв'язанню та гармонізації соціальних і політичних протиріч ... : обман і лицемірство є його домінантними практиками» [209, с. 15]. Важливо відзначити, що іманентно притаманна сатирі гіперболізація часто відсутня в антифашистській сатирі, їй на зміну приходить невідгадлива фіксація нацистської дійсності.

4. Антифашистська сатира не є таким естетичним феноменом, який виділяється із суміжних тенденцій, фаз чи проблемних зон

антифашистської культури. Більш того, вони перетинаються, з одного боку, з мистецьким контекстом окремого художника, з іншого – з загальними напрямками розвитку та акцентами антифашистської літератури й мистецтва.

5. Основою антифашистської сатири є імпліцитне протистояння автора з реальністю. Постає питання: яким чином та якими стилістичними засобами такий опір має бути зображений. Тож однією з центральних проблем антифашистського сатиричного письма є питання про те, чи повинен безпосередньо в сатиричному творі бути представлений опір, чи виправданою є демонстрація протагоніста-противника в сатиричній диктатурі за допомогою сатиричних засобів зображення, зокрема гіперболізації, висміювання, приниження, викриття; і, якщо головний герой буде так зображений, чи не втратить тоді сатиричний твір власне своєї основної функції? Для цієї проблеми є декілька способів розв'язання: сатирик у рамках свого твору або ж взагалі відмовляється від презентації протистояння фашизму («Мюллер» В. Мерінга), або ж зображає представника руху опору, який у жодному разі не може бути об'єктом сатири. Деякі сатирики задля реалізації своєї мети відступають від реалістичної форми зображення та вдаються до інакомовлення (параболи).

6. Антифашистські сатири великих форм (фільм, роман, драма), які побачили світ у період з 1933 по 1945 рр. передбачають зазвичай у своїх реципієнтів наявність певних знань про гітлерівську диктатуру та антифашистського консенсусу з митцем. Тематично вони можуть обмежуватися лише певними аспектами в зображенні фашизму й опору. Вони є естетичним медіумом для політичного порозуміння між сучасниками-одномудцями.

Така сатира, детермінована політичними обставинами, з усіма вищеназваними характеристиками превалює у творчості Юри Зойфера. Водночас антифашистська сатира була лише різновидом – хоча і надзвичайно потужним та знаковим – німецькомовної сатири ХХ століття, розквіт якої припадає на період

існування Ваймарської республіки (1918–1933 рр.). Саме цей час є одним із найбільш творчих та експериментаторських у культурному розвитку Німеччини.

Хоча, як зазначає німецький історик та культуролог Г. Гаарманн, «для сучасників, особливо істориків, період з 1919 по 1933 рр. був лише інтермецо між кайзерівською імперією та Третім Рейхом» [126, с. 7]. Він вважає, що редукція історії новоствореної Ваймарської республіки лише до передісторії німецького фашизму є невиправданою. Для періоду існування Ваймарської республіки характерне значне пожвавлення в культурній сфері, зокрема в літературному процесі. Культурний злет, активізація політичного життя, атмосфера свободи думки та слова як у Німеччині, так і в Австрії сприяли розвитку публіцистичних жанрів, зокрема фейлетону, репортажу, коментарів, нарису тощо.

Уже в останні роки Ваймарської республіки став помітним як кількісний ріст, так і якісний розвиток антифашистської сатиричної літератури. З цим процесом насамперед асоціюються такі німецькомовні автори, як Вальтер Мерінг, Еріх Вайнерт, Курт Тухольський, Бертольт Брехт. «Для Ваймарської республіки сатира була лупою, під якою простежувалися точки перетину історичного фундаменту та ідеологічного огляду. Викривлення дійсності у творах експлікувало вади суспільства того часу. Структура суспільного буття потрапляє в поле зору» [126, с. 8], – підкреслює Г. Гаарманн. Дослідник порівнює таку сатиру із сейсмографом, що не тільки реагує на слабкі глибинні тенденції, але й пророче їх анонсує. Сатира Ваймарської республіки була сатирою дійсно застереження й передчуття [172, с. 8].

Спираючись на демократичні традиції сатириків Ваймарської республіки, писав і Юра Зойфер. У його творчості чітко простежено паралелі з сатиричними текстами класика німецькомовної сатири Курта Тухольського, «мораліста в тяжкі часи» [126, с.83]. Курт Тухольський своїм сатиричним письмом намагався донести до сучасників майбутній шлях до катастрофи Ваймарської республіки. Одним з таких пророчих віршів письменника є пародія на гасло комуністичної партії Німеччини «Бий там фашистів, де їх зустрічаєш».

«Hebt ihnen Bonbons und Zuckerchen...

Und verspürt ihr auch
 In eurem Bauch
 Den Hitler Dolch, tief, bis zum Heft - :
 Küsst die Faschisten, küsst die Faschisten,
 Küsst die Faschisten, wo ihr sie trifft». [279, с. 162].

(«Протягуєте їм цукерки та солодоці.../ А відчуєте ви також / У вашому животі / кинжал Гітлера, глибоко, до ручки – : / Цілуйте фашистів, цілуйте фашистів, / Цілуйте фашистів, де ви їх зустрічаєте» – *підрядковий переклад наш*).

Відвідавши в 1932 році Ваймарську республіку, яка перебувала на стадії агонії, Ю. Зойфер так зазначав у одному зі своїх пророчих репортажів: «Майбутнє Німеччини не просто сіре, воно – зловісно сіре» [11, с. 267].

Очевидними є паралелі в поетикальному інструментарії обох письменників: сатира художньої прози та публіцистики Юри Зойфера будується на грі слів, каламбурах на всіх семантичних рівнях, абсурдних та нелогічних твердженнях, які незмінно притаманні іронічній манері письма німецького сатирика.

Услід за К. Тухольським, який звертався до жанру текстівки (нім. Bild-Wort-Satiren, сатиричні куплети, що супроводжувалися фотографіями) у «Deutschland, Deutschland, über alles» («Німеччина, Німеччина, понад усе»), Ю. Зойфер також вів активну роботу над текстівками до фотомонтажів у «Арбайтер цайтунг» («Arbeiter Zeitung») та соціал-демократичному тижневику «Дер Кукук» («Der Kuckuck»).

Про зацікавленість Юри Зойфера творчістю К. Тухольського свідчить і його останній драматичний твір «Бродвейська мелодія 1492 року» («Broadway-Melodie 1492»). Він є переробкою драми «Христофор Колумб, або Відкриття Америки» (Christoph Columbus oder die Entdeckung Amerikas) Вальтера Газенклевера та Курта Тухольського, яка була знята з репертуару німецьких театрів «через політичну неблагонадійність її авторів» [11, с. 277]. Юрген Доль зазначає, що п'єса Зойфера, безсумнівно, є смішнішою, агресивнішою та політичнішою, аніж різко іронічне ревію берлінських авторів, які вже тоді

сумнівалися в «ефективності літератури» в боротьбі з фашистськими політичними силами [100, с. 394]. Перебуваючи в екзилі, Курт Тухольський скептично ставиться до сили свого письма проти «зловісно сірого майбутнього», зазначаючи у своєму листі Вальтеру Газенклеверу: «Оскільки наш світ у Німеччині більше не існує, мені нічого Вам сказати... Краще я буду мовчати. Який зиск свистіти проти океану» [278, с. 298]. Юра Зойфер, однак, залишався вірним своїм пропагандистським поглядам і намагався, наскільки це було можливо в умовах нагляду, пробудити в публіки антифашистську, принципово революційну свідомість.

Можна провести паралелі між пародіями на дитячі пісні Юри Зойфера з такими ж у мораліста Еріха Кестнера, який відомий не лише як автор дитячих книг, а й як талановитий фейлетоніст та майстер витонченої сатири. Однак, якщо пародіям Еріха Кестнера притаманна сентиментальна іронія на сімейну ідилію, то сатиричним монтажам Юри Зойфера – безкомпромісна політична критика. Прикладом такої пародії є його «Колискова для ненародженого» («Schlaflied für ein Ungeborenes»), написана в 1933 році для «Арбайтер Цайтунг».

«Schlaf, Kindlein, schlaf.

Dich schützt der Paragraph.

Dich treibt die Mutter schon nicht ab,

Dich braucht der Staat fürs Massengrab

Im Wasgenwald, am Piave.

Schlaf, Kindlein, schlafe» [258, с. 157].

(«Спи, дитинко, спи. / Тебе захистить параграф. / Від тебе вже не позбавиться мама, / Тебе потребує держава для братської могили / У Воґезах, на П'яве. / Спи, дитинко, спи» – *підрядковий переклад наш*).

Значний вплив на письменника мав також творець теорії епічного театру Бертольт Брехт. Досліджуючи комічне в драматичній творчості Юри Зойфера, літературознавець Ендре Кісс відзначає, що Юра Зойфер «у своїй драматургії був послідовником Брехта, у своїй прозі – наступником Лукача» [172, с. 53]. Тамаш Ліхтман також стверджує, що сатира Зойфера часто нагадує різку іронічну

критику суспільства Бертольта Брехта. До таких прикладів він зараховує афористичні зауваження головного героя Гупки у п'єсі «Асторія» («Astoria»), а також пісню «Про продажність людини» («Von der Käuflichkeit des Menschen») з цієї ж п'єси [191, с. 152]. Відомий український германіст Петро Рихло зазначає: «Афера Гупки, розпочата в балаганному дусі «Тригрошової опери» Брехта як чудесна казка, завершується брутально – диктатурою вчорашнього лакея» [11, с. 275]. Перегуки брехтівського театру з драматургією Юри Зойфера простежуються на поетикальному рівні (ремарки героїв, зонги), можна провести паралелі у їхніх театральних-критичних рефлексіях щодо функції театального мистецтва (політизація театру, активізація глядача тощо).

Юра Зойфер, високо оцінюючи внесок кабареїстів В. Мерінга, К. Шнога, Е. Вайнерта в розвиток німецькомовної сатири, також продовжує їх традиції, працює над створенням сатирично-дидактичних п'єс і скетчів. З допомогою синтезу дидактики та розваги австрійський сатирик намагається інтенсифікувати критичне мислення публіки.

Отже, творчість Юри Зойфера займає важливе місце в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу. Політичні катаклізми 30-х років ХХ століття визначили центральний вектор тематики його творів – протистояння диктатурі австрофашизму та націонал-соціалізму. Цими обставинами детермінований вибір способу конструювання художньої дійсності письменником, а саме з допомогою антифашистської сатири, потужного різновиду політичної сатири зазначеного періоду.

Поетологічні особливості суспільно-політичної сатири Юри Зойфера засвідчують вплив його німецьких сучасників, сатириків Ваймарської республіки. У публіцистичних творах та ліриці автор спирався на досягнення Курта Тухольського й Еріха Кестнера, у драматургії простежується вплив епічного театру Бертольта Брехта, а також специфіки п'єсок для кабаре Вальтера Мерінга, Карла Шнога, Еріха Вайнерта тощо.

2.2. Австрійська сатирично-гротескна традиція у творчості Юри Зойфера

Як у Німеччині, так і в Австрії в міжвоєнне двадцятиріччя розквітає політичний театр та суспільно-критичне кабаре. При цьому австрійська сатира 1920–1930-х рр. значною мірою живилася власною національною традицією, у котрій сатира проявлялася переважно в жанрі театральної комедії в таких письменників, як Г. фон Гофмансталь, Й. Нестрой, Ф. Раймунд, А. Шніцлер та ін. Для сатири початку ХХ століття характерна абстрактно-філософська спрямованість; її часто використовували автори як засіб застереження щодо небезпеки негативних соціальних змін. Під впливом цієї тенденції перебував Ю. Зойфер, про що свідчать його літературні есеї.

У своїй творчості письменник продовжує традиції віденського народного театру, основи якого були закладені ще на початку ХVІІІ століття, зокрема зусиллями актора та драматурга Йозефа Страницького. У ХІХ столітті значний внесок у розвиток народного театру зробили Фердинанд Раймунд та Йоганн Нестрой, вони стали корифеями народної драми, основні прийоми якої знаходимо у драматичній спадщині Юри Зойфера.

«Йоганн Нестрой – настільки живий, що навіть град псевдовчених, пустопорожніх некрологів, які нині тривожать його дух, безперечно, неспроможні вбити його. Він вистоїть, продовжуватиме жити і – чекати. Чекати, щоб знову мати змогу дебютувати» [11, с. 243], – так зазначав Юра Зойфер у своєму есе «Про живого Нестроя. До 75-річчя з дня смерті» від 1937 року. Висловлюючись метафорично словами самого письменника, можемо констатувати той факт, що Йоганн Нестрой, творчість якого є невід’ємним складником австрійської гротескно-сатиричної традиції, а разом з ним віденський народний театр відродилися в кабаретистській творчості Ю. Зойфера, про що свідчать численні паралелі в засобах сатиричного моделювання дійсності.

Легітимність такої тези засвідчують компаративні літературознавчі розвідки Алессандри Скініни, Горста Яркі, Фабріціо Камбі, Юргена Доля, у яких відображені рефлексії щодо впливів Йоганна Нестроя та Фердинанда Раймунда на становлення Юри Зойфера як кабареїста. В аспекті сатиричного зображення в естетиці Юри Зойфера помітні елементи народного театру (нім. Alt-Wiener Volkstheater, Volkskomödie), репрезентовані у творчій спадщині Йоганна Нестроя. Релевантним видається порівняння Грегора Мартуса: «Два генії: Нестрою було шістдесят, а він [Юра Зойфер] помер у двадцять сім – лише в цьому полягає відмінність» [156, с. 363]. Хоча таке твердження і звучить дещо провокаційно, проте воно небезпідставне: обидва сатирики творили на знак протесту проти доктрин своїх епох, паралелі між якими видаються очевидними. У газеті «Арбайтер Цайтунг» 4 квітня 1933 року був опублікований вірш Юри Зойфера «Весна тут та за межами країни» («Lenz hier und außer Landes»), де автор імпліцитно співвідносив політичний регрес Клеменса Меттерніха передберезневого періоду із тогочасною ситуацією в австрійській становій державі.

Der Frühling kommt. Der Winter geht.

Ein lindes Vormärzluftchen weht. [246, с. 110]

(«Весна приходить. Зима утікає. / Повіває м'який передберезневий вітерець» – *підрядковий переклад наш*).

Така метафора уособлює повернення ідеології станової держави й режиму Шушніга до доіндустріальних концепцій та диктаторської політики Клеменса Меттерніха. Покликаючись на епоху Йоганна Нестроя та проводячи паралелі зі своєю добою, Юра Зойфер використовує домінантні методи сатиричного моделювання народної драми, які виявилися практичними для малої сцени або кабаре, що репрезентувало собою унікальний мікс літературного мистецтва, дидактики й розваги (нім. die Unterhaltung).

Як зазначає Г. Яркі, «всі «автори малої сцени» дихали мовним повітрям опозиції, що було просочене сатиричним жартом Нестроя ...» [156, с. 364]. Справді, так само, як і віденський народний театр, кабаре перебувало в опозиції

до офіційного бюргерського театру, постановки мали провокаційний характер стосовно прийнятих естетичних категорій. Засадничим принципом таких театральних форм було сприйняття публіки не як пасивного адресата, а як активного учасника дійства [233, с. 107], створення своєрідного контакту або діалогу між автором та його цільовою аудиторією через актора, лише в результаті якого створюється естетичний продукт (для порівняння: в офіційному театрі глядач конзумент п'єсу уже як готовий продукт).

Перше віденське кабаре «Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin» створено в 1901 році Феліксом Залтенем, потім «Nachtlcht» у 1906 та «Fledermaus» у 1907 роках [123]. Найвідоміші гумористичні й сатиричні тексти початку ХХ століття належать Александру Рода Рода, Альфреду Польгеру, Герману Бару, Егону Фріделю та Петеру Альтенбергу. З 1912 року свою діяльність починає найвідоміше кабаре Австрії «Simplicissmus», програма якого була, щоправда, спрямована на розвагу публіки.

Однак ерою розквіту австрійського малого театального мистецтва прийнято вважати 30-ті роки ХХ століття, коли спостерігається ренесанс саме літературно-політичного кабаре як реакції на суспільно-політичні перипетії у становій державі. Першими кабаре, що почали експериментувати в напрямку театру, були «Der liebe Augustin», «Literatur am Naschmarkt», «Stachelbeere» та «ABC». Внаслідок цих авангардистських експериментів народилася нова форма театального мистецтва малої сцени й кабаре – «міттельштюк». У жанрі «міттельштюк» працював безпосередньо і Юра Зойфер, який синтезував у своєму театрі елементи віденської народної комедії та техніки сучасного йому політичного кабаре, основними складниками якого були спонтанність, експромт і місцевий колорит.

Йоганн Нестрой як найяскравіший представник віденської народної комедії здійснив значний вплив на сатиру Юри Зойфера як у тематичному, так і в стилістичному аспектах. Нестроєзнавець Г. Вайгель зазначає: «Юра був геніальним, він не був плагіатором чи епігоном, він був легітимним нащадком Йоганна Нестроя» [284, с. 78]. Обидва сатирики зверталися до суспільно-

політичної критики – філософська сатира Йоганна Нестроя є об'єктивною, хоча в його творчості і відчувалася симпатія до простих людей, а Юра Зойфер стояв однозначно на боці пролетаріату, хоча й не ідеалізував робітників. Основною відмінністю між Зойфером та Нестроем можна вважати саме політичну заангажованість Юри, на що вказує зойферознавець Е. Цбонек: «Юра був Нестроем, який читав Маркса» [156, с. 8]. Хоча горизонт сатири Йоганна Нестроя в його тематичному аспекті був значно ширшим, аніж у Юри Зойфера, його стилістика експлікує значний вплив титана віденської народної драми. До основних методів сатиричного зображення віденської народної комедії, наявних у драматичній творчості Юри Зойфера, належать: введення елемента фантастики, діалектика мовних рівнів, протагоніст-аутсайдер, мультимедійність.

Введення елемента фантастики як одного з основних засобів моделювання гротескно-фантазмагоричного світу було поширене саме у віденській народній комедії. Цю традицію наслідував у своїй кабареистській творчості також Юра Зойфер. Як зауважував австрійський письменник Е. фон Хорват, «... форма казкового фарсу в наш час є вигідною, оскільки можна сказати багато чого, що говорити заборонено» [145, с. 10]. Однак, хоча вибір алегоричного типу образності був історичною необхідністю в період диктатури австрофашизму, цей інструментарій слугував насамперед досягненню дидактичного ефекту та пробудженню критичного мислення в публіки.

Характерними для такої фантазмагорії є поєднання елемента комічного та дидактики. Важливою особливістю народної комедії, традиції якої продовжувалися в театрі Юри Зойфера, була рамкова конструкція дійства (нім. *Rahmenhandlung*): у пролозі та епілозі п'єс представлений переважно алегоричний, сюрреалістичний світ, зображення основної частини наближається до світу реального.

Сполучення реалістичного й фантастичного, що на структурному рівні виявляється в чергуванні сцен з фікційними й реалістичними мотивами, покликане до експлікації та деструкції ілюзій – глядач завдяки фантастично-сатиричному зображенню на певному етапі розуміє, що йдеться про своєрідну

гру, до якої він також залучений. При цьому метою такої гри є не катарсис, а деміфологізація та критичне ставлення глядача, які досягаються за рахунок участі публіки в дійстві.

Яскравими прикладами створення такого магічно-алегоричного світу є п'єси «Кінець світу («Вже довго світові не бути...»)» Юри Зойфера (1936 р.) та «Злий дух Лумпацівагабундус» («Der böse Geist Lumpacivagabundus») (1833 р.) Йоганна Нестроя. Паралелізм виявляється як у тематичному, так і в структурному аспектах. У п'єсі Й. Нестроя протагоніст швець Кнірім вірить в апокаліпсис, про який почув від астролога:

«In ein Jahr kommt der Komet, nachher geht eh die Welt zugrunde» [212, с. 57].

(«Через рік прилетить комета, а потім настане кінець світу» – *переклад наш*).

Професор Гук у драмі Юри Зойфера теж намагається попередити людей про кінець світу:

«Я гадаю, Ви не усвідомлюєте всієї важливості мого відкриття. Комета знищить нас усіх» [11, с. 25].

Фінали обох п'єс також демонструють полюс оптимізму в обох сатириків: у Нестроя перемогу отримує фея Амороза, яка приносить любов та щастя, її суперниця Фортуна заявляє: «Я переможена, Аморозо, я визнаю твою силу, ти набагато сильніша за мене; ти перемогла» [212, с. 65]; комета Конрад у п'єсі Ю. Зойфера закохується і відвертає апокаліпсис: «Справа в тому, що я познайомився з нею трохи ближче... Я... я закохався в неї» [11, с. 57]. Така фантасмагорія, побудована на алегоріях, спрямована не на втечу з реального світу до містичного, а на розвінчання ілюзорності; при цьому завдяки поєднанню фікційного елемента з гумором досягається дидактичний ефект.

Звернення до пародії та травестії є також однією з визначальних ознак віденської народної комедії. Демістифікація, що реалізується шляхом репрезентації деградації знаменитостей, викликає шок і відчуження, подолання яких одночасно відбувається через здоровий сміх. Такі реакції, як зазначає М. Бахтін, дають можливість по-іншому сприйняти дійсність, звільнитися від

нав'язаної офіційно точки зору та уявити новий, абсолютно інший порядок [2]. Юра Зойфер пародіює не лише окремих осіб (конкретні історичні чи політичні особистості: Адольф Гітлер, Христофор Колумб, Луїджі Гальвані) чи репрезентантів певного соціального стану (професор Гук як уособлення бездіяльної інтелігенції, Рокфорд, що представляє абсурдність політики верхівки), а й окремі ситуації (сліпі інваліди війни, які з запалом простують на поле бою, злодії, які відмовляються красти, та ін.).

Юра Зойфер є послідовником традицій Йоганна Нестроя і в мовному аспекті: гра слів, контамінація фразеологізмів, цитування, введення діалекту незмінно притаманні драматургії сатирика.

Діалект для Юри Зойфера, як і для основоположників народного театру, не був засобом демонстрації обмеженості чи неосвіченості, навпаки, панувала думка, ніби лише в діалекті слово збігається з його оригінальним значенням. Отже, Зойфер критикує офіційно-діловий і публіцистичний стилі мовлення, у яких, на його думку, відсутні будь-які логіка та смисл. Досягнення комічного ефекту відбувається саме на мовному рівні. Яскравим прикладом є діалог Фріці й гуманіста із п'єси «Еді Лехнер заглядає в рай», де протиставлено високе метафоризоване мовлення інтелігента та простота помічниці кухарки.

PIETRO zu Fritz: Ihr seid die schaumgeborene Aphrodite.

FRITZI verlegen: Aber na, wenn i Ihna sag. I bin das Aushilfskuchelmadel im Dritten Kaffeehaus.

PIETRO: Und eure Zeit hat wirklich die Sehnsucht meines Meisters Leonardo erfüllt? Ihr könnt euch zu den Wolken aufschwingen?

FRITZI: I net. I kann mi höchstens zu an Kino aufschwingen [255, с. 79]*.

* Тут і далі приклади з п'єси «Лехнер Еді заглядає в рай» в основному тексті представлені мовою оригіналу, оскільки важливим засобом досягнення сатиричного ефекту, що виявляється в діалектиці мовних рівнів, є введення віденського діалекту, що не може бути відтвореним у тексті перекладу. Переклад п'єси здійснений Петром Рихлом.

«П'ЄТРО (до Фрітці): Ви – Афродита, що вийшла з морської піни. / ФРІТЦІ (зняковіло): О ні, не кажіть такого. Я – дівчина, що допомагає на кухні у Третій кав'ярні Відня. / П'ЄТРО: А це правда, що Ваш час здійснив одвічне прагнення мого майстра Леонардо? Ви вже можете сягати хмар? ФРІТЦІ: Я – ні. Щонайбільше я можу сягнути кінотеатру».

Використання віденського діалекту, як і у Ф. Раймунда та Й. Нестроя, не тільки надає місцевого колориту, а й слугує контрастним засобом соціальних, інтелектуальних і моральних сфер.

Комічність в «Асторії» також побудована на вільній грі автора з мовними рівнями: жива, багата на фразеологізми народна мова головного героя-аутсайдера Гупки протиставлена одноманітній мові графа, який постійно повторює одну й ту ж саму фразу: «Продовжуйте в тому ж дусі». Втрата ідентичності Гупки супроводжується втратою розмовної народної мови. Вигадуючи асторійську мову для того, аби наблизитися до чужого, він втрачає властивість висловлюватися зовсім. Герой відновлює ідентичність лише тоді, коли повертається знову до народної мови.

Беззмістовна балаканина гостей у салоні Гвендолін протиставляється простій, але поетичній мові Рози й Гортензії. Джеймс, який у кінці п'єси перетворюється на диктатора, розмовляє популістською мовою, що має сугестивний вплив на маси.

«Житлових будинків? Більша частина наших чоловіків мешкає в казармах дружніх нам держав, більша частина жінок – в робітничих їдальнях. Це становить загалом тридцять відсотків населення. Ще тридцять відсотків мешкає в люб'язно наданих нам в'язницях. (Оплески) Решта – сорок відсотків – розпорошені по світу й проживають на чужих землях. Слава нам!» [11, с. 172].

Справжнім апогеєм мовної гри, okazіоналізмів, контамінації різних мов є п'єса «Вінета». У ній драматизовано невідповідність слова і його значення, а отже, невідповідність мовлення й реальності, як те демонструє сцена розмови Джонні та в'язня.

«ДЖОННІ: Як тебе звати?

В'ЯЗЕНЬ: Не знаю, пане сенаторе.

ДЖОННІ: Коли закінчується строк твого ув'язнення?

В'ЯЗЕНЬ: Вчора, пане сенаторе» [11, с. 207].

Центральна фігура аутсайдера в театрі Ю. Зойфера є також однією з характерних особливостей віденської народної драми. Важливо зазначити, що комічна фігура набула статусу протагоніста саме у творчості Й. Нестроя. Як зауважує Алессандра Скініна, «такий аутсайдер є одночасно винуватцем та об'єктом сміху, ініціатором й жертвою ситуації» [233, с. 117].

Центральний комічний герой є не тільки автономним персонажем, а й своєрідним медіумом між дійством на сцені та публікою: створюється такий собі ефект дзеркала, оскільки через сміх глядач має змогу побачити самого себе.

Аутсайдер намагається інтегруватися до системи, однак а priori не має змоги стати її повноцінним складником та набуває статусу загрози для такої системи. Така конфігурація подій, що досягається шляхом контамінації сатиричного й антиутопічного елементів, призводить до дидактичного ефекту. Прикладами таких аутсайдерів у драматургії Юри Зойфера є професор Гук у п'єсі «Кінець світу» (інтелігент, котрий намагається виступити проти системи), бездомний Гупка в «Асторії» (бездомний, що прагне інтегруватися у високе суспільство й деградує як особистість), Еді із п'єси «Еді Лехнер заглядає в рай» (Еді Лехнер, безробітний, котрий намагається знайти розв'язання сучасних проблем в історичному минулому), Джонні у «Вінеті» (моряк, єдиний персонаж, який в абсурдному світі забуття намагається зберегти власну ідентичність). Уведення такого народно-драматичного «Гансвурста» (нім. Hanswurst[†]) в антиутопічне дійство спонукає публіку до переосмислення реальності.

Не менш важливим конструктором віденської народної драми, яка знайшла своє віддзеркалення в театральному доробку Юри Зойфера, є мультимедійність, тобто введення до тексту пісень, зонгів та шансону.

Таке мультимедійне дійство було поліфункціональним. По-перше, ці вставки підсилювали фікційність театру та слугували засобом відчуження. По-друге, вони утворювали своєрідні паузи для осмислення побаченого, маркуючи рубіж між алегорично-фікційним і реальним світом. Вони давали змогу глядачеві

* Комічна фігура експромтного німецькомовного театру з XVI століття.

увійти в контакт з автором, який так висловлював власну точку зору. Наприклад, зонг комети Конрад віддзеркалює оптимістичні погляди Юри Зойфера та відкриває перспективу утопії. Отже, йдеться про своєрідну гру з горизонтом очікування публіки:

«Нужди й багатства повна ця планета.
Життя і смерті повна ця планета.
Печаль і радість опліч там ідуть.
Благословенна й проклята планета,
Красою закосичена планета, —
Велика й славна жде на неї путь» [11, с. 59].

По-третє, мультимедійність слугує засобом досягнення сатиричного ефекту, оскільки в ній поєднані елементи комічного з рефлексією. Наприклад, сатира на беззмістовність мови преси, що лейтмотивом проходить через творчість Юри Зойфера, відображена в «Телеграф-шансоні»:

«Знаки, речення і фрази,
Мов окрилені злітають,
Мчать по світу і відразу
Десь безслідно пропадають.
І лише єдина звістка
Заблукала в мідних сітях:
«Катастрофа дуже близько!
Через місяць — кінець світу!» [11, с. 23]

Наближаючись до глядача, автор стимулює його критичне мислення. Як відомо, публіка, до якої звертався Й. Нестрой у своїх п'єсах, залишається цільовою і для Юри Зойфера. В його есе «Про живого Нестроя» читаємо: «... Чи живі ще вони? Звичайно, живі й навіть гадки не мають умирати — дрібні гендлярі, ремісники, наймані робітники віденських передмість» [11, с. 243].

На становлення Юри Зойфера як письменника-сатирика вплинула постать легендарного письменника, редактора знаменитого журналу «Факел» Карла Крауса, який у своїй творчості, продовжуючи австрійську гротескно-сатиричну

традицію, поєднав витончену іронічність сатиричних засобів демаскування з нищівною суспільно-політичною критикою.

Пануючи на сценах віденського кабаре, п'єси Карла Крауса стали взірцем для молодих інтелектуалів-кабаретистів та сатириків-початківців (з-поміж них і Юри Зойфера), які, сповідуючи ідеалізм та пацифістський гуманізм, намагалися втілити власні соціал-демократичні переконання в малій прозі, скетчах чи повноформатних п'єсах для кабаре. Вальтер Беньямін, студіюючи доробок Карла Крауса, підкреслював, що його творчість характеризувалася унікальною взаємодією реакційної теорії та революційної практики [71, с. 385], оскільки ідеалістичне мислення сатирика конфронтувало з його матеріалістично-революційним світоглядом.

З ретроспективної точки зору можна констатувати, що саме ця антитеза привела до конфлікту між К. Краусом та австрійськими прибічниками лівих ідей. Однак не можна недооцінювати внесок Карла Крауса в царину сатиричного письма модерністської літератури, зокрема його технік демаскування, які були основними в боротьбі за антифашистські погляди. Георг Лукач, критично ставлячись до сатири Ваймарської республіки, відзначав значущість сатири Карла Крауса, вважав його єдиним репрезентантом сатиричного методу в тогочасній літературі, вартим посідати місце поруч з такими «велетнями сатири», як Дж. Свіфт, Вольтер, Г. Гейне та М. Гоголь [193, с. 105].

З допомогою своєї витонченої сатири Карл Краус намагався виокремити приватну екзистенцію індивідуума та проблеми моралі з ареалу суспільного. Як протектор найвищих духовних і культурних цінностей, він сповідував традицію «габсбургського міфу», відхиляв значущість технічного прогресу та критикував австрійську суспільно-політичну сферу. Песимістичну оцінку процесів розвитку суспільства сатирик обстоював з релігійним ентузіазмом: «То є моя релігія вважати, що манометр знаходиться на точці 99. З усіх кінців просочуються гази світового гною, не залишаючи жодного подиху культурі, а в кінці знаходиться мертве людство поруч з його творінням, віднайти яке коштувало йому так багато духу, що вже нікого не лишилося більше, щоб його [творіння] використати» [176,

с. 261]. Власне, теми «знищення духу» та «відходу від природи» лейтмотивом проходять крізь усю творчість Карла Крауса, а його сатирична апокаліптика («Останні дні людства» (1922), «Кінець світу через чорну магію» (1912), «Страшний суд» (1919)) викриває винуватців, зокрема «чорну магію» преси, яка неправомірно використовує та знецінює слово й мову, що для Карла Крауса, як і природа, знаходилися в царині святості. Своє завдання митець вбачав у тому, аби відновити мову та продемонструвати її в оригінальній чистоті, оскільки близькість до оригінальної мови означала і близькість до Божої сутності. Метою його сатири була не лише експлікація критичного ставлення до культури свого часу, а й акт очищення індивідуума.

Саме внутрішня сутність мови була вихідною точкою сатири К. Крауса. При цьому Краус великою мірою спирався на концепцію Ф. Шіллера, який оцінював мову як естетичну категорію, що демаскує протиріччя між природою та цивілізацією, однак експлікує можливу перспективу гармонійного поєднання цих двох феноменів [231, с. 722].

Стрижневою характеристикою сатиричного моделювання дійсності у творчості Карла Крауса є алюзії, що базуються на фонових знаннях читача. Сатира письменника була зрозуміла та свідомо розрахована на читача з високим інтелектуальним рівнем, тобто на читача елітарного, що різко відрізняло його від читацької аудиторії сатири Юри Зойфера.

Г. Ярکا зазначав, що Юра Зойфер разом зі своїм товаришем Мітьою Рапопортом регулярно відвідував читання, що проводилися Карлом Краусом, а також був постійним читачем Краусового «Факела» [156, с. 163]. Однак жорстка критика Карлом Краусом соціал-демократичної партії, яка розпочалася з осуду її культурної політики та восени 1932 року досягла свого апогею в його тезі про те, що соціал-демократична партія є державним концесійним об'єднанням для витрачання революційної енергії, призвела до відходу від нього молодих революційно налаштованих віденських літераторів.

Отже, очевидно, що ставлення Зойфера до Крауса було амбівалентним: перший виступав від імені й в ім'я партії та ідеології, тоді як інший не

заглиблювався в рефлексії щодо мистецтва як хранителя вічних цінностей і неодноразово наголошував на своїй незалежності від партій, хоча, безперечно, був автором політичним [175, с. 44]. Про настрої засудження позиції К. Крауса свідчить пасаж із першої апокаліптичної п'єси драматичної трилогії Зойфера «Кінець світу», до якої письменника надихнула трагедія «Останні дні людства» Карла Крауса.

«ВОНА: І що говорить він стосовно цих останніх днів?

ВІН: Ти маєш на увазі, він?

ВОНА: Так, він – той самий Ньорглер.

ВІН: Він мовчить.

ВОНА: Він мовчить? Це ми повинні послухати.

ВІН: Ти вважаєш, що ми ще отримаємо квитки на його восьмисоту річницю його мовчання?

ВОНА: Але ти занадто багато хочеш» [250, с.164]

Юра Зойфер вводить у текст власної п'єси героя драми Карла Крауса і в такий спосіб драматизує та критикує аполітичне «мовчання» сатирика після захвату влади Адольфом Гітлером. Як зазначає Горст Ярکا, Юру Зойфера в жодному разі не можна назвати епігоном Карла Крауса [159, с. 165], хоча він і продовжував краузіанську гротескно-сатиричну традицію.

Очевидною є концептуальна розбіжність поглядів обох сатириків на читацьку аудиторію: сатиричне письмо Юри Зойфера було рупором його ідей для народу, для мас, тоді як К. Краус неодноразово підкреслював, що звертається до елітарного читача.

Безперечно, відрізняється і рівень політичності в доробках письменників і в цілях їхньої сатири. Сформувавши власний ідіостиль та зробивши значний внесок у царину німецькомовної сатиричної літератури, Юра Зойфер довів можливість сатири в Австрії періоду австрофашизму. Домінантною відмінністю в поглядах на сатиру, на нашу думку, є той факт, що, якщо для Крауса основоположним завданням було відтворити мовно-мистецьке оформлення націонал-соціалістичного жаргону, то для Ю. Зойфера поставало питання

демонстрації суспільно-політичного тоталітаризму. Однак незаперечним лишається і той факт, що через творчість Карла Крауса Юра Зойфер знайшов шлях до австрійської сатиричної традиції та творчості Й. Нестроя зокрема.

Порівнюємо апокаліптичні п'єси «Останні дні людства» Карла Крауса та «Кінець світу» Юри Зойфера. В обох п'єсах лейтмотивними є ненависть до війни та преси. Оскільки Юра Зойфер належав до повоєнної генерації, така форма сатири з залученням апокаліптичних мотивів слугувала йому моделлю для проголошення власних пацифістських ідей.

Критика преси, що, на думку К. Крауса, неправомірно використовує владу слова, стрижнем проходить через усю творчість письменника. Його теза про те, що спочатку була преса і лише потім з'явився світ, доводить законність вибору цього об'єкта сатиричного викривлення [54, с. 247]: на його думку, події відбуваються для того, щоб бути описаними, публіцистика поглинає дійсність, перетворюючись на реальність, тому саме на неї має бути спрямована сатира. Сутність преси австрійський письменник вбачає в перетворенні цілі на засіб, істини на новину [54, с. 246].

Негативне ставлення до масмедіа експліковано також у доробку Юри Зойфера. Автор, однак, акцентує не стільки на спотворенні мовних засобів як таких, скільки критикує їхню прагматику: можемо зазначити, що зойферівська критика мови зводиться до критики медіа. Яскравим прикладом є пасаж з останньої сцени п'єси «Кінець світу», у якій сатиричний ефект досягнуто шляхом доведення ситуації до абсурду.

«ЖУРНАЛІСТКА: Це правда, містере Рокфорд, що через десять хвилин після старту Ви будете поза всякою небезпекою?

РОКФОРД: З ким маю честь? Ви летите з нами, міс?

ЖУРНАЛІСТКА: Ні. Я з «New York Tribune». Ми хочемо випустити екстрений номер за п'ять хвилин до кінця світу» [11, с. 52].

Традицію критики преси й радіо Карла Крауса Юра Зойфер продовжує у своїй сатиричній апокаліптиці. Мова газет і, зокрема, жаргон націонал-соціалізму перебувають у сфері ірраціонального, оскільки така мова не є засобом

аргументації, а набуває функції переконування. Абсурдність політичного дискурсу 30-х рр. XX століття та його відображення в засобах масової інформації набуває свого розквіту в прощальній промові міністра економіки – сатирик констатує апокаліпсис мови.

«РОКФОРД: Зачекайте ще хвилику! Додайте до мого інтерв'ю таке: Американці та Американки! Ми, п'ятдесят ваших співвітчизників, що взяли на свої плечі всю вагу відповідальності, змушені напередодні катастрофи покинути Землю, щоб мати змогу збоку спостерігати за процесами, які відбуваються. Ми заздримо вам – ви залишаєтесь у самій гущі подій! Пишайтеся цим! Колись Ви зможете сказати своїм дітям і внукам: «Я був свідком цих подій!» Не падайте духом! Ви вмираєте за Сполучені Штати! І поки ще не пізно – підписуйтеся на позику з нагоди кінця світу! Ну ось і все» [11, с. 54].

Юра Зойфер драматизує не лише медійні стратегії маніпуляції журналістів, але й несвідомість, відсутність рефлексії в читацької аудиторії. Персонажі його п'єси «Кінець світу» обмінюються думками, які насправді є лише цитатами зі ЗМІ (на сцену персонажі виходять, тримаючи газети в руках).

До літературних технік сатиричного зображення варто віднести введений Карлом Краусом у драмі «Останні дні людства» принцип монтажу, який активно використовує Юра Зойфер. Подібним чином сатирик вводить у свій твір історичних, літературних і фіктивних дійових осіб. Яскравим прикладом є зустріч фіктивного персонажа професора Гука та історичної особи Адольфа Гітлера у п'єсі «Кінець світу»:

ГУК: Але...;

ФЮРЕР: Ніяких «але»! Це вислів з марксистського лексикону! У мене до вас запитання: Ви хотіли б віднині носити почесний титул райхсфізикфюрера або ще краще – рейхстермоляйтера?» [11, с. 25].

У п'єсі «Еді Лехнер заглядає в Рай» головний герой Еді, здійснюючи ретроспективну подорож, зустрічається з засновником електрофізіології Луїджі Гальвані:

«ЕДІ (наближається до Гальвані): Бог у поміч! Скажіть, будьте ласкаві, чи не знайдеться у Вас для мене якоїсь роботи? Усунути коротке замикання? Відремонтувати електричний контакт? Нічого такого?

ГАЛЬВАНІ: Мені дуже шкода. Проте електрику ще не винайдено [11, с. 78]).

У драмі «Бродвейська мелодія 1492» одним з головних героїв є іспанський мореплавець Христофор Колумб:

ВЕСПУЧЧІ: Знову Ви, пане... Як там Ваше ім'я?

КОЛУМБ: Христофор Колумб [255, с. 185].

Прийом цитування, введений Карлом Краусом, також слугує для досягнення сатиричного ефекту. Німецький германіст Рудольф Бер виділяє три типи цього прийому в Карла Крауса: 1) цитата без коментаря (автор застосовує цитати, які вводяться до тексту без коментаря, наприклад, пасаж з поліцейського звіту та ін., оцінка залишається на розсуд читача); 2) коментоване цитування (здебільшого автор застосовує рамкову конструкцію власного коментаря цитати, так драматизовано контраст між націонал-соціалістичною пропагандою та історичною дійсністю, автор позиціонує себе певним чином); 3) монтаж цитат (автор комбінує гетерогенні цитати, створюючи контраст між різними стилями мови та способами їх використання).

Абсолютним критерієм сатири Карла Крауса була чистота мови – використовуючи свою техніку цитування, автор прагнув до демаскування несправжнього, неоригінального, неавтентичного [100, с. 196]. Юра Зойфер не ставив собі на меті експлікацію дефіциту оригінальності та справжності, а намагався демаскувати стратегії брехні, маніпуляції, що містилися в жаргоні націонал-соціалістичної пропаганди. Цитата в тексті сатирика поєднує одночасно суб'єктивність та об'єктивність сприйняття дійсності. Юра Зойфер використовує цитату як метод конструювання художньої дійсності для демаскування свідомості своїх художніх персонажів, для яких мовлення означає не мислення, а його відсутність [156, с. 277].

Якщо Карл Краус намагався зробити свій текст завдяки елітарній сатирі зрозумілим виключно інтелігенції, то Юра Зойфер, який, звісно, поступається рівнем інтертекстуальності у своїх творах редактору «Факела», прагнув за допомогою алюзій уникнути критики цензора. У будь-якому випадку обидва сатирики будують свої твори переважно на літературних алюзіях, ремінісценціях, самоцитуваннях (повтор фраз стимулює читача до акцентування уваги на певному пасажі та рефлексії), аналогіях з історичними чи міфологічними фактами, постатями й подіями.

Отже, Юра Зойфер є легітимним продовжувачем австрійської гротескно-сатиричної традиції у своїй драматичній творчості. Його фантасмагоричний театр запозичив домінантні прийоми сатиричного моделювання дійсності з арсеналу художніх засобів Віденської народної драми. В аспекті політичної сатири письменника можна вважати послідовником Карла Крауса, вплив якого простежується насамперед у процесі аналізу поетики творів Юри Зойфера.

2.3. Вплив естетики авангарду на сатиричне письмо Юри Зойфера

«Мистецтво пролетаріату повинно мати соціальний, політичний характер» [256, с. 201], – маніфестує Юра Зойфер в одній зі своїх суспільно-політичних критичних студій «Політичний театр», яка вийшла друком на початку березня 1932 року. Художньо-політичні орієнтири молодого письменника базувалися на парадигмі нового мистецтва – авангарду, який позиціонував себе як своєрідний альянс політичного й мистецького прогресу, невідимий союз революції та мистецтва. Хоча творчість Юри Зойфера не вписується в часові рамки розквіту авангардистського мистецтва в німецькомовному просторі (перше двадцятиліття XX століття), що сягнуло свого апогею у творчих пошуках експресіоністів, вплив естетики авангарду на творчість письменника є очевидним. Передусім він спостерігається в прагматичному аспекті, який належав до визначальних інтенцій авторів-авангардистів і мав на меті активний вплив на публіку, на провокування її сильних почуттів – страху, шоку, сміху тощо – у поєднанні з рефлексією.

Художній текст Зойфер використовує для досягнення перлокутивного ефекту в читача (впливу, експлікованого у процесі мовленнєвого акту) – реакції, що реалізувалася насамперед у його заангажованості сучасними автору політичними подіями.

У розвідці «До питання поняття, історії та теорії літературного авангарду» Манфред Хардт виділяє такі концептуальні характеристики митця-авангардиста [131, с. 162]: митець як провидець, митець як пропагандист, митець як агітатор.

✓ Митець як провидець

«... апокаліптичні вершники Третього Рейху мчать просторами Німеччини» [256, с. 303], – читаємо таке передбачення армагедону в одному з репортажів Юри Зойфера від 1932 року, в період, коли вся Німеччина перебувала у стані всеохоплюючої, нездорової ейфорії від псевдомодернізації, що її популяризували пропагандисти націонал-соціалістичної ідеології. Зойфер не тільки розвінчує її ілюзорність та репрезентує диктатуру націонал-соціалізму без декорацій, а й дає власне бачення майбутнього, яке з ретроспективної точки можемо назвати пророчим: «Те, що сьогодні відбувається в Німеччині, знаходиться поза межами будь-яких людських понять, які існували до цього... Від того часу, як німецький народ у своїй більшості марширує в такт барабану Гітлера, у гау[‡] й містах Німеччини щодня відбуваються вбивства та напади... Перед народом поетів та мислителів стоїть загроза опинитися під правом кулака жорстоких вбивць, якщо він не вдасться до активної самооборони» [256, с. 303]. «Зловісно сіре майбутнє» пророкував Юра Зойфер не лише сусідам, власну візію перспективи розвитку своєї другої батьківщини він естетично втілює в апокаліптичній трилогії «Кінець світу», «Асторія», «Вінета».

✓ Митець як пропагандист

Сам письменник неодноразово висловлював у своїх критичних студіях власну позицію щодо пропаганди: «Чи те, що ми творимо, можна називати мистецтвом чи ні, для нас не має значення. Адже ми сприяємо не мистецтву, а

[‡] Гау (нім. Gau) – назва партійних округів Німеччини в період Третього Рейху.

пропаганді» [256, с. 202]. Розглядаючи робочий клас як свою аудиторію, письменник вважав своїм основним завданням роботу над духовним вихованням публіки, а в такому вихованні чи не основну роль відведено політичній агітації. «Теорія та практика нашої боротьби за душу пролетаріату навчає нас віднаходити й розрізняти духовні потреби міського та сільськогосподарського робітника, безробітного, дрібного землеорендатора, дружини робітника з міста та її клерикальної, більш відчуженої класової товаришки з сільської місцевості. Наш театр знаходиться на службі партійної пропаганди» [256, с. 206].

✓ Митець як агітатор

Згідно з точкою зору Євгенії Волощук, письменники-авангардисти «...напружено прикликали майбутнє, змальовуючи привабливі футурологічні картини, пройняті утопічними сподіваннями, передчуваннями революційного перетворення світу та жагою активної дії» [4, с. 83]. Завдяки демонстрації візії щасливого майбутнього письменник-авангардист не лише пропагує власні ідеї, а й інспірує читача до активної співпраці для досягнення суспільного прогресу.

Одразу ж можемо згадати хеппі-енди всіх апокаліптичних п'єс: такий полюс оптимізму Юри Зойфера і є одним з методів його агітаційного театру – залучення публіки до боротьби, ангажементу: «Робочий клас повинен віднайти театр, який знаходиться не поза визвольною боротьбою, а в її межах: політична, революційна сцена. Агітаційний театр – дієва зброя у класовій боротьбі. Мала сцена надає нам сатиричної сили, масовий театр – обтяжливого пафосу» [256, с. 202]. Отже, можемо констатувати прагматичні антибуржуазні інтенції Юри Зойфера, безпосередньо пов'язані з інтенціями автора-авангардиста.

Неприйняття Юрою Зойфером навколишньої дійсності, що знаходилася в постійному дисонансі з ідеалом, супроводжувалося його політичною заангажованістю, активною участю в актуальних суспільно-політичних подіях. Письменник був членом Соціал-демократичної партії Австрії, а згодом, у результаті повстання та поразки віденського пролетаріату в 1934 році, що «став трагічною цезурою в історії Австрії» [11, с. 267], перейшов на бік нелегальної

Комуністичної партії Австрії, аби продовжувати супротив «коричневій чумі», що на той момент уже нависла над республікою.

Якщо зважати на факт, що естетика авангарду тяжіє до перформансу, то можемо констатувати її вплив на творчий доробок Юри Зойфера. У критичному маніфесті «Тенденційна сцена та її публіка» письменник експлікує своє бачення інновацій у театральному мистецтві, що є суголосними принципам авангардистської естетичної парадигми. Письменник виокремлює два типи публіки, основним критерієм такого поділу є не естетичний (буржуазний театр за Ю. Зойфером передбачає поділ публіки на «ідеальну» та «таку, як вона є»), а класовий, зазначаючи: «То не є нашою метою грати для якоїсь туманної, «такої, що має художній смак», «естетичної» публіки; ми знаємо сповнених життя людей, яких хочемо бачити в нашій театральній залі, це – представники пролетаріату» [256, с. 206].

Метою драматурга, на думку Ю. Зойфера, є перманентний дидактичний вплив на глядача протягом усієї вистави, досягнення його політичного виховання, формування соціалістичного світогляду: «Зближення з публікою, виховання публіки – для нас це не є естетичним пустим лозунгом, а досвідом, який кожним окремим автором, кожним окремим актором уже давно та свідомо збирається від вистави до вистави» [256, с. 206]. Тенденційний театр (спрямований на досягнення конкретної мети) є можливим саме завдяки «діалектичному» баченню публіки та усвідомленню того факту, що робочий клас – саме та перспективна аудиторія, яка буде постійно зазнавати модифікацій і перебувати в перманентному контакті, взаємозв'язку та взаємовпливові зі своїм пролетарським театром.

Реалізацію проекту такої тенденційної сцени можемо простежити, проаналізувавши основні драматичні досягнення письменника, представлені в чотирьох повноформатних п'єсах-антиутопіях. Вибір драми-антиутопії виправданий, оскільки він уможливорює не лише прямий контакт з публікою, що є вагомою умовою авангардистської естетики, а й дає змогу через призму

антиутопічного моделювання дійсності розпізнати зловоденні проблеми та перспективи їх розв'язання.

У цьому контексті доречно згадати основні риси й функції антиутопії (рефлексивну, пізнавальну, прогностичну, ідеологічну) [31, с. 83], які допомагають автору «моделювати сценарій майбутнього в поєднанні з критичним осмисленням теперішнього» [31, с. 84]. В. І. Філатов у дослідженні художньої антиутопії як методу прогнозування майбутнього визначає основні характеристики цього жанру [31, с. 84–86], які знаходимо і в драматургії Юри Зойфера: квазіідеальне суспільство, що ґрунтується на раціональних принципах з погляду героя твору, зміщення акцентів від загального до особистого, ствердження цінності особистості.

- ✓ Квазіідеальне суспільство, яке ґрунтується на раціональних принципах з погляду героя твору:

Головний герой у театрі Юри Зойфера, як уже зазначалося, є своєрідним аутсайдером, який не втратив своєї індивідуальності та прагне до розвінчання ілюзій. Професор Гук у п'єсі «Кінець світу» намагається відкрити очі суспільству, яке перебуває під постійним впливом ЗМІ чи риторики представників владних структур, на катастрофу, що тягне за собою апокаліпсис (автор вдається до природної метафорики, що експлікує катастрофу соціальну). Протагоніст Гупка із «Асторії» власноруч створює антиутопічну дійсність.

«А що, якби десь на білім світі була така лінія, спеціальна лінія, котра б відділяла царство дійсності від царства казки, коли б я, цілком випадково, навіть не здогадуючись про це, прогулювався по цій лінії (проводить довгасту риску у вуличній пилюці» [11, с. 114].

Усвідомивши абсурдність та негативність свого вчинку, дискредитує свою ідею про можливість втілення такого утопічного наміру.

Моряк Джонні у «Вінеті», єдиний живий житель затонулого міста, асимілюється у світі мертвих, однак продовжує чинити опір тотальній абсурдності:

«Джонні (озлоблено): Так ідіоти ви безтямні, я хочу жити. Я не знаю вже – чому, навіщо, для кого тому що все це я тут уже забув. Але, чорт забирай, я все одно хочу жити. Я буду крутити справи, облагоджувати дільця – хай і не зовсім чисті – але я стану багатим. Я піднімуся нагору. І тоді я буду жити. Навіть, якщо й час зупинився. Навіть, якщо ці прокляті сутінки висять у мене над головою, – поки я тут, день і ніч, тому що тут нема ні дня, ні ночі. Я не знаю, хто прокляв це місто. Але я буду жити. Працювати. Ось так. Добрий день, доброї ночі, доброго ранку всім! (Виходить)»[11, с. 195-196].

- ✓ Зміщення акцентів від загального до особистого, ствердження цінності особистості:

Протагоністи Зойфера прагнуть зберегти власну ідентичність (Джонні намагається залишитися живим («живим серцем») у світі мертвих; професор Гук не зраджує своїм поглядам, незважаючи на всеохоплююче безумство суспільства) або ж намагаються повернути ідентичність, усвідомивши хибність своїх поглядів (волоцюга Гупка). Оскільки сучасний індивід не розчиняється в тотальному та «мертвому» колективі, можемо констатувати інтенцію Юри Зойфера до ствердження особистості, хай таке його зображення й набуває комічної форми.

Як письменник, що формувався під впливом експресіоністської естетики, Юра Зойфер перебував у постійних пошуках експериментаторських можливостей, які надавала мала сцена. У своїй критичній рецензії «Незнайомка з Аррасу. Авангардний театр у Хагенбунді» письменник підкреслював: «Хіба не існує поміж хеппі-ендом тенора зінгшпілю та подвійним самогубством Улісса справді іншої можливості, яка б могла винагородити експеримент?» [256, с. 218].

Германіст-зойферознавець Г. Шайт зазначає у своїй розвідці «Драматургія роз-чарування» («Dramaturgie der Ent-Täuschung»): «Драматургія Юри Зойфера дезілюзіонує, одночасно зачаровуючи» [228, с. 145]. Справді, театр Юри Зойфера є унікальною контамінацією реальності й сатиричної фікції, які, стикаючись в одній площині, викликають шок у поєднанні зі сміхом: дисонанс вражень, що активує критичне мислення.

Такий спосіб перетворення дійсності письменником є суголосним засадничим канонам утопічних проектів прихильників естетики авангарду, які, «викинувши на звалища історії принципи «життєподібного» художнього письма, ... зробили ставку на гіпертрофовану художню умовність й перетворили її на головне знаряддя створення акцентовано антиміметичного художнього світу» [4, с. 80]. Так зване «роз-чарування» (нім. «Ent-täuschung»), розвінчання ілюзій та демонстрацію реальної загрози у сфері містичного характеризує увесь агітаційний театр Юри Зойфера. Наприклад, професор Гук у п'єсі «Кінець світу» втрачає віру у всеохоплюючу силу науки та істини, коли капіталістичне суспільство не сприймає його застережень, оскільки вони не є вигідними для правлячої верхівки.

«Олжа – це правда, а правда – олжа,

Цього не знає наївна душа.

Тільки брехнею підкориш цей світ.

З правдою ти не позбудешся бід.

Ось вам новий заповіт!» [11, с. 56].

У п'єсі «Еді Лехнер заглядає в рай» протагоніст розчаровується в технічному прогресі, який, на його думку, став причиною колосального безробіття:

«МОТОР: Я знаю, хто винен у цій усій біді....він винайшов контактну електрику. ЕДІ: Електрику – звісно! Значить, негідника звати Гальвані?» [11, с. 68–69]).

Розвінчання ілюзій щодо держави як інструмента гарантування добробуту народу знаходимо й у п'єсі «Асторія»:

ГУПКА: Але, перепрошую... я завжди вважав, що держава – це луги, поля, фабрики, житлові будинки, музеї...

СТАРИЙ: Так міркує дилетант. Все, що Ви тут перелічили, належить до поняття вітчизни. А це щось зовсім інше.

ГУПКА: Але ж у вас немає вітчизни – ви не знаєте, що таке вітчизна... Вони не чують мене. Все марно» [11, с. 167].

Найбільш вдалим авангардистським експериментом Юри Зойфера є драма «Вінета, або Затонуле місто», яка увінчує його гротескно-фантазмагоричний театр. Беручи до уваги основну ідею твору, доречно згадати слова Е. Фромма: «Чи може людина забути про те, що вона людина? Чи може людське єство бути змінене настільки, що людина забуде про своє прагнення до свободи, гідності, чесності, любові, – словом, чи може людина забути про те, що вона людина» [32]. Юра Зойфер доводить ситуацію до абсурду за допомогою вторинної художньої умовності (за О. Ковтун) [19, с. 12]. Вигадане місто Вінета є відображенням старого «мертвого» світу, представленого лише в просторовій системі координат (час у Вінеті зупинився) [273, с. 48]. Саме цю п'єсу можемо розглядати як антиутопію з елементами драми абсурду, що часто трапляються в драматургії Юри Зойфера. Варто відзначити вагомий внесок письменника в розвиток абсурдистського театру, що сформувався у другій половині ХХ століття зусиллями драматургів А. Адамова, С. Беккета, Ж. Жене, Е. Йонеско, Ж. Тардьє та ін.

Важливим конструктом авангардистського експерименту є поняття мови. У вірші Юри Зойфера «Пісня простої людини» (нім. «Das Lied des einfachen Menschen»), назва якої в перекладі Дж. Леманна англійською мовою звучить як «Пісня людини ХХ століття» («Song of the Twentieth Century Man»), читаємо:

«Wir sind das Echo eines Phrasenschwalls
Und Wiederhall des toten Wiederhalls» [259, с. 214].

(«Ми – ехо потоку фраз / та відголосок мертвого відголоску» – *підрядковий переклад наші*).

Така ідея знецінення слова та мови покладена в основу п'єси «Вінета (Затонуле місто)»: беззмістовність діалогів мешканців Вінети є не тільки авангардистським драматичним прийомом, але й діагнозом майбутнього Австрії. Діалог родини «веселого сенатора» є яскравим прикладом відчуження в мовному аспекті.

«ВЕСЕЛИЙ СЕНАТОР: ... але все може бути.

ДРУЖИНА: Все може бути. Повтори це!

ЛІЛЛЯ: Все може бути, матінко!» [11, с. 197].

Репліки героїв виконують щонайбільше фатичну функцію[§] («das Echo eines Phrasenschwells»), такі кліше до того ж неодноразово повторюються, демонструючи редукцію мови лише до плану вираження мовного знака («Widerhall des toten Widerhalls»).

Юру Зойфера можна вважати продовжувачем традицій авангардистського письма й у виборі лексичних засобів. Експресивно-емоційне забарвлення його творів (зонги, заклики, агітпаролі), використання розмовної мови, віденського діалекту («Еді Лехнер заглядає в рай»), okazіоналізмів, гри слів, контамінації фразеологізмів (мова Гупки в «Асторії») є суголосними засадничим концептам авангардистської естетики в семантичному аспекті. Варто відзначити, що сатира як спосіб комічного перетворення реальності в доробку Юри Зойфера є також однією з характеристик авангардизму, зокрема експресіоністської стилістики. Така направленість художнього мислення митця і відрізняє його від прихильників модерністської поезики, яка тяжіла до помірної іронії, відмовляючись від експліцитних деструкції та епатажу.

Незважаючи на залучення експресіоністських засобів до тексту, жанровий вибір, притаманний авангарду, звернення до художнього експерименту, репрезентацію революційних та антибуржуазних поглядів автора, він не пориває з традиційними культурними цінностями, як того вимагає естетика авангарду. Тенденцію до поєднання старих і нових форм художнього зображення, традиції та експерименту засвідчують його літературно-критичні есеї «Про живого Нестроя», «Уславлюючи Гуго фон Гофмансталя», «Франсуа Війон», у яких автор не тільки заявляє про важливість досягнень класиків для формування сучасного художника, але й про незмінну актуальність їхньої творчості.

У своєму щоденнику від 1912 року представник експресіонізму Георг Гейм зазначав: «Моє нещастя пов'язане [...] з повною відсутністю подій у житті. Чому ніхто не вчинить чогось незвичайного [...]. Чому ніхто не вб'є кайзера чи царя? [...] Чому б не влаштувати революцію?» [139, с. 126]. Експресіоністське

[§] Фатична функція (досл. пуста) – спрямована на встановлення контакту, звернення на себе уваги.

світовідчуття, яке ґрунтувалося на опозиції стагнації та ствердженні революційного духу, характерне також для Юри Зойфера. Різка критика своєї епохи як ворожої для молоді та осуд пасивності суспільства, небажання протистояти системі помітно в малій прозі («Розчарування молоді», «А що після олімпіади?», «Люди на Ландштрассе») та театрі («Еді Лехнер заглядає в рай», «Асторія», «Кінець світу») письменника.

Відчуття тотального неприйняття свого часу як такого, що знаходиться в стадії кризового переходу, стрижнем проходить через усю творчість Юри Зойфера, автора з ідеалістичним світоглядом. Деструкції такої ворожої реальності та створенню художньої дійсності слугують засоби авангардистської поетики, зокрема сатира.

Також досліджено вплив естетичного й політичного авангарду на творчість Ю. Зойфера. Власні тексти австрійський автор розглядав як інструмент формування активної політичної позиції в читацької та глядацької аудиторії, убачаючи в театрі медіум пропаганди й активної політичної боротьби. Водночас на тлі інших митців авангарду Зойфера вирізняє тісний зв'язок із модерністськими тенденціями та прихильність до традиційних культурних цінностей, що загалом суперечить естетиці авангарду.

Висновки до розділу 2

На формування унікального стилю письменника вплинули різноманітні історико-культурні контексти, зумовлені національними й географічними чинниками. Різновидом сатиричної літератури цього періоду була сатира, що дістала назву антифашистської, оскільки своєю основну мету її творці вбачали у протистоянні фашистським настроям загалом та правлячій націонал-соціалістичній верхівці на чолі з А. Гітлером зокрема. Антифашистська сатира Юри Зойфера є унікальним синтезом різних традицій, а його творчий доробок займає чільне місце в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу, про що свідчать численні паралелі з творчістю класиків сатири Ваймарської республіки. Сатиричний ефект у віршах Юри Зойфера ґрунтується на пародіюванні, можливості застосування якого демонструє, зокрема, лірика Е. Кестнера. Іронічність публіцистики, тонкий гумор малої прози автора є дотичними до творчості майстра парадоксу К. Тухольського. Митців споріднює використання схожих стилістичних засобів (полісемія та омонімія каламбурів, абсурдні й парадоксальні примітки), тематика творів (пацифізм, антифашизм, критика політичних реалій Німеччини та Австрії, капіталізму, монополії, безробіття тощо) та їхня жанрова специфіка (текстівки та ін.). Про інтерес Ю. Зойфера до творчості свого сучасника свідчить і переробка ним п'єси К. Тухольського та В. Газенклевера «Христофор Колумб, або Відкриття Америки». Театр Юри Зойфера також позначений впливом епічного театру Б. Брехта (введення ліричних відступів, зонгів, авторських коментарів тощо, застосування ефекту одивнення, поєднання соціально-політичного й морально-філософського аспектів).

Виявлено основні поетикальні прийоми, запозичені австрійським сатириком з арсеналу Віденської народної драми, а також проведено паралелі з політичною сатирою К. Крауса. У 30-ті роки ХХ століття помітним є ренесанс літературно-політичного кабаре як реакції на поточні суспільно-політичні процеси (кабаре «Der liebe Augustin», «Literatur am Naschmarkt», «Stachelbeere» та «ABC»). Унаслідок авангардистських експериментів народилася нова форма

театрального мистецтва малої сцени й кабаре – т.зв. «міттельштюк» (нім. *Mittelstück* — п'єса на суспільно-політичну тематику тривалістю в середньому не більше п'ятдесяти хвилин). У жанрі міттельштюк працював і Юра Зойфер. У своєму театрі він синтезував елементи віденської народної комедії та техніки сучасного йому політичного кабаре, основними складниками якого були спонтанність, експромт і місцевий колорит. Й. Н. Нестрой як найяскравіший представник віденської народної комедії мав значний вплив на сатиру Юри Зойфера — як у тематичному, так і у стилістичному аспектах. До основних методів сатиричного зображення, характерних для віденської народної комедії та драматичної творчості Юри Зойфера, належать використання елементів фантастики, діалектика мовних рівнів, наявність протагоніста-аутсайдера та мультимедійність (запровадження в літературний текст елементів інших мистецтв, передусім музики — пісень, зонгів, шансону). Не меншою мірою на становлення Ю. Зойфера як письменника-сатирика вплинув К. Краус, який у своїй творчості поєднував сатиричні засоби демаскування та суспільно-політичну критику. Обидва сатирики будують свої твори переважно на літературних алюзіях, ремінісценціях, самоцитуванні (повторення певних фраз акцентує увагу читача на тих чи тих пасажах або аспектах твору), аналогіях з історичними чи міфологічними фактами, постатями й подіями.

Виявлено впливи політичного й естетичного авангарду, що сформували світоглядні орієнтири письменника та знайшли своє відображення в його театральному доробку й літературно-критичних есеях. Хоча творчість Юри Зойфера не вписується в часові рамки розквіту авангардистського мистецтва в німецькомовному просторі, що сягнуло свого апогею у творчих пошуках експресіоністів (перше десятиліття ХХ століття), естетика авангарду великою мірою вплинула на доробок письменника. Однією із найбільш промовистих ознак цього впливу є наявність у творах Зойфера прагматичного виміру, що свідчить про прагнення автора змінювати свою публіку, провокуючи в неї сильні почуття — страх, шок, сміх тощо — у поєднанні з рефлексією. Художній текст письменник

використовує для досягнення перлокутивного ефекту – реакції, що має заангажувати читача сучасними автору політичними подіями.

Загалом можна твердити, що у своїй творчості Юра Зойфер виявляє домінантні ознаки автора-авангардиста, до яких належать іпостасі провидця, агітатора та пропагандиста. Так, у літературних есеях австрійський автор розвиває ідеї тенденційної сцени, яка поєднує розвагу (нім. *Unterhaltung*) та спонуки до критичного мислення. Авангардистські експерименти Зойфера також були реалізовані в жанрі антиутопії, зокрема в апокаліптичній трилогії, що синтезує суспільно-політичну критику, пропаганду, гумор та філософський підтекст. Політична заангажованість письменника, його членство у СДРПА відобразилися в австромарксистських ідеях та перетворили його сатиричний театр на інструментарій пропаганди й активної політичної боротьби. Водночас прихильність до культурної та літературної традиції вирізняє Юру Зойфера з-поміж інших апологетів естетики авангарду й доводить суголосність його творчості модерністським тенденціям.

РОЗДІЛ 3

САТИРА ЯК ІНСТРУМЕНТ АНАЛІЗУ СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ Й ПОЛІТИЧНА ТРИБУНА У ПРОЗІ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ ЮРИ ЗОЙФЕРА

3.1. Особливості використання сатири в художній прозі письменника

Хоча доробок Юри Зойфера ввійшов до вітчизняного читацького та наукового обігу переважно завдяки його чотирьом повноформатним п'єсам для кабаре, варто відзначити вагомий внесок письменника до літературної скарбниці модерністської художньої прози, внесок, який не може залишатися поза увагою інтерпретаторів, оскільки є важливим матеріалом для літературознавчих потрактувань. Незважаючи на скромний обсяг прозового доробку, – художня творчість сатирика репрезентована романом-фрагментом «Так помирала партія» (нім. «So starb eine Partei»), а також оповіданнями (нім. Kurzgeschichten) «Погляд у майбутнє», «Інтерв'ю», «Чари рулетки – зі спогадів одного віденського службовця», – він вирізняється багатоплановістю, глибиною та унікальністю як в ідейно-тематичному вимірі, так і в лексико-стилістичному аспекті.

Оскільки сам Юра Зойфер, висвітливши суспільно-політичні катаклізми Першої австрійської республіки та розпад провідної політичної партії СДРПА (соціал-демократичної робітничої партії), розглядав роман-фрагмент «Так помирала партія» як основне творіння власного життя, вважаємо доцільним розпочати розвідку виявлення сатиричного викривлення дійсності у прозі письменника саме з названого тексту.

«Якби ми мали книгу в повному обсязі, це був би найвизначніший політичний роман, коли-небудь написаний німецькою мовою... Найважливіший суспільний організм нашої епохи, політичну партію не мав предметом свого зображення ще жоден із романів», – підкреслював німецький письменник Рольф Шнайдер. Не можна не погодитися з вищенаведеною тезою німецького

інтелектуала: Юра Зойфер справді був першим австрійським письменником, який з допомогою свого мистецького пера літературними засобами зображення сатирично висвітлив структуру, історичні перипетії, проблеми та партійне життя СДАП – ті аспекти, що стали предметом дослідження політологів, істориків та культурологів лише в повоєнний час.

Зойферознавець Горст Ярка відзначає у своїй монографії принципову відмінність текстів сучасників сатирика – Анни Зегерс («Weg durch den Februar», 1935), Віллі Бредельса («Die Prüfung», 1934) та Оскара Марії Графа («Der Abgrund», 1936), оскільки «... він [Юра Зойфер] літературно оформив критику, базуючись на знанні партійного життя, близькому, зокрема, мовному знайомству з австрійською самобутністю» [156, с. 445]. Законність такого твердження засвідчує факт належності Юри Зойфера до СДРПА, з якої він був змушений вийти у зв'язку з кардинальним ослабленням її позицій та вступити до комуністичної партії Австрії в 1934 році, що на той час була єдиним можливим опором диктатурі австрофашизму.

Поразка СДРПА, в ідеї якої свято вірив двадцятидвохлітній активіст, супроводжувалася деструктивним розчаруванням та глибокою душевною травмою, тож «його роман є контамінацією критики, аналітичної зацікавленості та любові до партії, що загинула» [185, с. 215]. Така інтимність у ставленні до партії помітна – хоча і в гостро іронічному ключі – як на семантико-синтаксичному й лексичному рівнях (у роздумах та діалогах дійових осіб наявні формулювання, притаманні партійному дискурсу), так і на емоційному рівні (сатира Юри Зойфера перебуває на межі з іронією, при цьому відчутним є гірке переосмислення автором подій, учасником яких він був).

Власне, антропоморфізм партії, який експліковано вже в самій назві художнього твору, ще раз доводить ставлення Юри Зойфера до неї як до живого організму, що народжується, росте, розвивається й помирає: помирає завчасно, висловлюючись метафорично, у зв'язку з неправильною роботою чи навіть відмовою її внутрішніх органів – ескапізмом та бездіяльністю членів партії на всіх

її рівнях, починаючи з партійної аристократії та закінчуючи юними заангажованими безробітними.

Над створенням роману «Так помирала партія» Юра Зойфер почав працювати майже одразу після жорстокої розправи влади над учасниками робочого руху СДРПА в лютому 1934 року. Повністю цей текст, що є апофеозом творчих шукань письменника, на жаль, не потрапив до рук нащадків, оскільки був вилучений під час першого арешту Ю. Зойфера австрофашистською поліцією в 1937 році. Однак навіть уцілілий фрагмент, що є багатоплановою політичною, соціальною, історичною та філософською драмою, чи швидше трагікомедією, надає уявлення про домінантні інтенції автора.

Хоча спроби інтерпретації різних аспектів роману представлені в розвідках Александра Белобратова, Альфреда Пфабіана, Горста Яркі, Петера Лангмана та ін., сатира в романі досі не була предметом дослідження.

Якщо говорити про сюжет цього твору, то він репрезентує лінійну розповідь про долю соціал-демократичної робітничої партії в період Першої австрійської республіки: у пролозі до роману коротко розкрито шлях партії з 1919 по 1932 рр., основна частина, де представлено такі події, як демонстрація проти встановлення фашистської диктатури у Відні 11 лютого, страйк залізничників 1 березня, відставка президента 4 березня та ін., зосереджена на 1933 році, останньому році республіки та правління соціал-демократів.

Дійові особи в романі не є героями у прямому сенсі цього слова, вони є узагальненими образами, прототипами членів тієї чи тієї організації СДРПА. Немає в романі й чіткої сюжетної лінії, протагоністів чи антагоністів, розповідь імпліцитного оповідача, який у жодному разі не є тотожним автору твору, часто переривається потоком свідомості дійових осіб, спогадами й рефлексіями, іронічними зауваженнями та коментарями.

Як і в усьому художньому доробку Юри Зойфера, сатира стрижнем проходить крізь роман «Так помирала партія» і є його основною художньою компонентою. Проаналізувавши цей твір, приходимо до висновку, що досягнення сатиричного ефекту в читача зумовлене когнітивним дисонансом,

репрезентованим двома формами: дисонанс індивідуального світосприйняття героя та його суспільної ролі та дисонанс колективних дій та реальних ідеологем.

- ✓ Дисонанс індивідуального світосприйняття героя та його суспільної ролі.

Знайомство з героями твору розпочинається з постаті Франца-Йозефа Цегетнера, старшого машиніста Віденського вокзалу, одного із основних топосів дії в романі. Загалом цей персонаж є складною для інтерпретації фігурою. По-перше, він перебуває, так би мовити, на периферії: на структурному рівні Цегетнер представлений лише у пролозі роману, в той час, коли основна дія відбувається серед партійних прихильників. З іншого боку на ідейно-тематичному рівні він не є частиною партійного організму та демонструє антагоністичне ставлення до СДРПА, яке виявляється в іронічному описі Цегетнера оповідачем:

«... Чому він не досяг нічого більшого, аніж 13 зарплатної категорії, цього убогого, який постійно зменшується, цього тонкого, як лезо ножа, базису для існування? Цегетнер навіть не думав про те, що його скромні інтелектуальні здібності могли частково бути тому причиною. Запитувати «Чому?» означало для нього запитувати «Хто винен?» [246, с. 325]. У всьому Цегетнер звинувачував діяльність червоних, тобто соціал-демократів.**

По-друге, Цегетнер є представником покоління буржуазії, яке досі віддавало поклони «габсбургському міфу», генерації «без батьківщини» (доказом того є навіть промовисте ім'я Цегетнера – Франц-Йозеф), не бажало визнавати нові порядки й таємно виношувало у свідомості план помсти. «Він був затьмарений агорафобією чотирнадцяти років республіки. Вони [буржуазія] вигадали для себе епоху з власним літочисленням, яка все ще продовжувалася: «Після перевороту». В іншу, ранішню епоху, яка називалася «В мирні часи», життя протікало впорядковано, чітко, зрозуміло. Але все, що сталося «Після перевороту» і продовжувало існувати, підкорялося невідомим, незрозумілим, хаотичним законам» [246, с. 325]. Юра Зойфер піддає різкій сатирі таку

** Червоними в період з 1918 по 1934 рр. називали членів соціал-демократичної партії, яка мала в той час більшість голосів у парламенті. Неофіційна назва столиці Австрії – Червоний Відень.

генерацію, яка не тільки нівелює соціал-демократичні цінності, прагнучи повернутися в минуле, але й категорично відмежовується від робочого класу. Яскравим прикладом цього є епізод з приватного життя Цегетнера – розмова з дружиною, що завдала тяжкого удару психічній системі і без того закомплексованого невротика Цегетнера: «Дружина використала жахливе слово... «Пролетарій!» [246, с. 324]. Слово, яким іменували рівних за статусом людей, для Цегетнера звучить як образа.

По-третє, Цегетнер є типовим фашистським чи націонал-соціалістським підданим, обмеженим індивідом без ідеї: такі люди легко підпадали під вплив реакційної антидемократичної пропаганди. Крім того, він виявляє домінантні ознаки авторитарного характеру за дефініцією Т. Адорно: з одного боку, Цегетнер є боязким невротиком, котрий з дитинства страждав від пресингу авторитету батька (яскравим прикладом того є сон Цегетнера, у якому його батько-гулівер вказує на недоліки сина: «...Через деякий час зайшов його покійний батько, він загрозливо виріс до розмірів велетня. Його очі злісно виблискували. Сиві бакенбарди тремтіли, як холодець. «Тому що ти мене загнав у могилу! – прогрімів грізно на Цегетнера. – Ледар!» [246, с. 337]), з іншого бачимо, що, звільнившись від гніту авторитету, придушені інстинкти агресії Цегетнера виливаються на слабших.

Таким прикладом є пасаж з розподілом змін на новорічну ніч: «Тріумф не давав йому спокою, він розбудив свою дружину, аби розповісти їй усе в найменших деталях... Також пан Дворак одного дня відчує, що функціонери, такі, як він, більше не будуть керувати... Часи змінилися! Хто не хоче чути, мусить відчувати на власній шкірі. Він, Цегетнер, не помилює» [246, с. 335]).

Клішоване мислення, страх, озлобленість поступово перетворюють дрібного буржуа Цегетнера на типового фашизоїдного підданця-антисеміта: «У мені прокинулася туга за батьківщиною, – промовив він сам до себе. – Туга за Австрією, за справжньою Австрією, християнською, німецькою» [256, с. 28].

Сатиричне зображення покоління «без батьківщини», як його охарактеризував психоаналітик П. Фебер [184, с. 212], уособлене Юрою Зойфером

в образі Цегетнера: для цілого покоління травма перевороту авторитетів призвела до перверзійного світосприйняття цією аполітичною генерацією. Анархію в новому, «абсурдному», на їхній погляд, світові, спричинила саме партія, яку розглядають як лоно всеохоплюючої ентропії. Цікаво відзначити, що Цегетнер жодного разу в романі не згадує назви СДРП, іменуючи її просто «вони». У цьому «вони» для нього поєднані одночасно відразу, страх та ненависть до демократів:

«Вони перетворили Відень на фортецю світової революції. Вони носили маски замість облич та маски під масками. Вони були незрозумілими та невловимими, як і сам час «Після перевороту». Вони самі були цим часом. Вони були винними в усьому» [246, с. 334].

Страх перед революцією, фобія нового порядку, дитяча травма та втрата орієнтирів розщеплюють особистість Цегетнера, він перетворюється на паралітика-мазохіста, нездатного до будь-якого політичного ангажементу. Юра Зойфер іронізує, зображаючи Цегетнера, який сховався вдома в кухні 15 липня 1927 року «та зробив себе маленьким, аби революція його не помітила» [246, с. 329].

Якщо розглядати партію в антропоморфному аспекті, то Цегетнер постає як захворювання, що атакує її ззовні; так його здоров'я є прямо пропорційним хворобі партії.

Парадоксально, але антагоніст партії, позбавлений аналітичного мислення і виступає у своїй меншості (політичну загрозу в образі одного-єдиного Цегетнера автор протиставляє потужній машинерії робочого класу, представлену в образі всіх інших фігур у романі) знищує цілий організм партії, який неспроможний протистояти йому у зв'язку з відмовою роботи внутрішніх органів: «У ці дні австрійський робочий клас знову зробив крок назад перед Цегетнером і майже кожного наступного тижня приносив йому малі та великі подарунки».

Незважаючи на експліцитну сатиру на Цегетнера, – уособлення невротичного покоління підданців монарха, аполітичних та нігілістичних дрібних буржуа, фашизоїдних мазохістів та А. Гітлера (на той час він мав слабку позицію), – що стрижнем проходить через увесь пролог роману, відчутна також

імпліцитна критика соціал-демократів у демонстрації об'єктивних фактів – така завуальована сатира є основною стратегією Юри Зойфера у пролозі роману.

Якщо головного партійного антагоніста у пролозі роману зображено комплексно, то основний організм СДРП представлено фрагментарно: перші розділи наявні в повному обсязі, деякі лише резюмуються, більшість взагалі відсутня. Простежити лейтмотив твору дає змогу опис основних векторів партійної діяльності крізь призму поведінки персонажів роману.

Отто Бауер є єдиною дійовою особою у творі, яка існувала в реальності і, очевидно, мала б бути протагоністом твору; незважаючи на це, образ Отто Бауера представлений занадто схематично. Юра Зойфер був знайомий особисто з партійним функціонером, відвідував його лекції та захоплювався заангажованими статтями інтелектуала. Однак, переосмисливши доленосні події 1933–1934 рр., він висловив своє розчарування стриманою політикою Бауера Францу Мареку. Дисонанс пасивності партійного лідера, неспроможності Отто Бауера в художньому творі повести партію на барикади та необхідної рішучості підкреслює сатиричність зображення цього елемента партійного механізму.

Амбівалентність ролі партійного функціонера Йозефа Дрегера – прообразу партійної аристократії – також є досить експліцитною. У минулому машиніст локомотива, виходець із робочого класу, він досягає соціальної верхівки і стає членом центрального комітету та адміністративної ради, але водночас – зарозумілим та, як і Цегетнер, демонструє поетапне відчуження від пролетаріату: «Яким ще чином міг пролетаріат продемонструвати збільшення своєї влади, як не дозволити своїм кращим синам піднятися кар'єрними сходами державного службовця...» [246, с. 387].

Проте Дрегер не відмежовується остаточно від робочого класу (тут автор проводить паралель до СДРП, яка, незважаючи на своє поступове обуржуазнення, все ж зберігає контакт з пролетаріатом), доказом тому слугує ось такий пасаж: «Він добре себе почував у комісії парламенту, однак навідувався і на підприємство, де почував себе, як удома» [246, с. 387].

Юра Зойфер критикує політичну практику Дрегера як партійного репрезентанта. Своє завдання партійний аристократ вбачає в подальшому досягненні компромісів, а також захисті та охороні того, що вже досягнуто. Політичне майбутнє та власна кар'єра функціонера є абсолютною протилежністю до реальності політичних подій. З цього приводу автор роману іронічно резюмує: «Тверезо він дивився своїй тверезій долі в обличчя...» [246, с. 388], оскільки «...система щасливих зірок курсує улагодженими орбітами. Комети бувають рідко» [246, с. 387].

Символічно-іронічною компонентою є живіт Дрегера, який «являв собою не надутий придаток, не жакхливе черевце, а майже природне продовження тіла» [246, с. 366]. Така особливість фізіології Дрегера є метафорою соціал-демократичної партії, відзначено її консервативність і могутність, разом зі зміцненням своїх позицій вона не втрачає контакту з базисом («природне продовження тіла») – з робітничим класом. Саме тому фізичне здоров'я Йозефа Дрегера, який перебуває всередині партійного організму, є прямо пропорційним становищу партії, поступове послаблення позицій СДРПА супроводжується погіршенням стану Дрегера, він страждає на болі у шлунку.

Спокійна робота в партії, яка є сферою «впевненості», протиставляється сфері приватній – «невпевненості»: Йозер Дрегер має двох синів, один з них – опортуніст, інший, його улюбленець, – нелегальний нацист, дружина веде буржуазно-пролетарський спосіб життя, над чим постійно кепкують колеги партійного функціонера.

Діяльність Йозефа Дрегера в партії репрезентує ескапізм у сферу «надійності, спокою та захищеності», що контрастує з реальними функціями персонажа. Саме тому прихід його політичного двійника машиніста Дворака (якому, власне, він і завдячує своїм місцем у партійній верхівці) Йозеф Дрегер трактує як загрозу цій сфері – поява Дворака як пролетарська альтернатива його обуржуазненій екзистенції [184, с. 190] призводить до екзистенціальної кризи, що паралізує будь-який ангажемент.

Отже, політичним двійником Йозефа Дрегера є його колега Фердинанд Дворак, голова вільної профспілки залізничників. До того ж він уже 28 років є вірним членом СДРПА. На відміну від Йозера Дрегера, він є яскравим представником робочого класу, який у романі зображено в позитивному світлі. Юра Зойфер іронізує, описуючи героїв і протиставляючи їх один одному: «Санчо Панса, товариші, добрався до свого острова влади, Дон Кіхот скаче далі» [246, с. 367].

Обидва перебувають у стадії кризи середнього віку (криза екзистенції дійових осіб прямо пропорційна кризі організму партії), обох гнітить страх перед старістю, дисгармонійність світосприйняття, спричинена дисонансом у прагненні до спокою та необхідністю активних дій, розчарованість, пов'язана з приватною сферою існування героїв.

Життя і світосприйняття Дворака є чітко регламентованим, він вірить в ідеали партії, перфекціоніст у виконанні власних численних робочих обов'язків машиніста, голови профспілки, а також члена партії, яка для нього стала ерзацом приватної сфери. Дворак уособлює ту частину партійного апарату, яка займала проміжне місце між пасивною партійною аристократією та реакційною молоддю із «Jugendfront». Причиною нездатності виконувати свої партійні обов'язки, які в його свідомості зводилися здебільшого до врегулювання організаційних питань, стала знову ж таки екзистенціальна криза середнього віку; її основними симптомами у героя стали порушення віри в людство та партійні ідеали: «... І тепер ти не маєш ніякого майбутнього. Те, що ти тримаєш, у тебе відберуть. Те, що ти побудував, знесе поривом вітру. Те, за що ти берешся – нісенітниця. Нісенітниця і труть – ось і весь світ. А ти беззахисний. Тому що ти старий, старий чоловік» [246, с. 374].

Отже, Юра Зойфер докладно експлікує старіння партії, яка не в змозі розпізнати загрозу австрофашизму та націонал-соціалізму. Символічним у цьому сенсі є впевненість Дворака в тому, що він проїхав стоп-сигнал. Хоча цей випадок насправді не відповідав дійсності, у свідомості Дворака поселилася невпевненість у власних пізнавальних здібностях та страх прийдешньої катастрофи: «Майбутнє

втрачає довірливий, прогнозуючий характер, з'являються сумніви щодо істинності номотетичного розуміння історії, партії, сумніви щодо необхідності суспільного прогресу та перемоги соціалізму» [246, с. 410].

Крах ілюзій помітно редукує його активність та ініціативність. Дворак намагається навіть втекти від своїх звичних обов'язків до партійної аристократії, однак в результаті відчуття солідарності з робочим класом перемагає його егоїзм: «Він вже знаходився занадто високо. Він ніс занадто велику відповідальність. Відповідальність – це прокляте слово. Раніше воно надавало йому сили. Зараз ця відповідальність його пригнічувала» [246, с. 351].

Юра Зойфер експлікує основну, на його думку, проблему «загибелі» партії та іронізує з цього приводу: проблемою поразки став не прихід Дольфуса до влади в Австрії, не поява на німецькій арені Гітлера – проблема була у свідомості самих членів партії.

Типовим репрезентантом нижнього, але значного пласту партійної структури є бухгалтер та касир дванадцятої секції Роберт Блюм. Сатира Юри Зойфера помітна вже у промовистому власному імені: його художній образ є абсолютною протилежністю активному героєві-революціонеру Р. Блюму з XIX століття^{††}. Варто відзначити, що знайомі Роберта Блюма в неформальному контексті іменують його демінутивом Блюмхен (від нім. *Blümchen* – квіточка), з одного боку, це підкреслює позитивні риси індивідуума, а з іншого – безпомічність та незначущість його суспільно-політичної ролі.

Зображення персонажа як цілковито аполітичного, пасивного, простакуватого члена партії СДРПА виступає маніфестацією авторської критики домінантного сектора партійного апарату/організму. Крім своєї експліцитної аполітичності, Роберт Блюм явно демонструє експліцитний супротив будь-яким

^{††} Роберт Блюм (Robert Blum; 10 листопада 1807 – 9 листопада 1848) – німецький політичний діяч і публіцист. На початку революції 1848–49 в Німеччині очолював саксонську демократичну партію. Обраний депутатом Франкфуртських Національних зборів, Блюм очолив їх ліве, демократичне крило. Брав участь у барикадних боях у Відні в жовтні 1848. Розстріляний за вироком австрійського військового суду. (Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / за ред. М. Бажана. – 2-ге вид. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974–1985.)

революційним тенденціям, джерелом яких виступають молоді активісти: «Протягом усього свого життя я ніколи так сильно не турбувався про політику, як ці панове, у яких ще молоко на губах не обсохло. Нехай лишать це відповідальним товаришам» [246, с. 379].

Дисонанс партійної ролі та індивідуальної перцепції виявляється у сприйнятті партії як топосу для ескапізму від хаотичної ворожої дійсності та власної екзистенції. У партії індивід все ж відчувається захищеним та неодиноким: «Тут у нього були власні обов'язки та відповідальність. І навіть більше: він знав, що він не один, він не виставлений на передній план буття, не знаходиться один на один із власною долею... Він був одним з 700 000. Не загублений поміж ними, а захищений. Він міг бути переконаним: якщо я буду виконувати свої обов'язки, то все так буде йти й надалі. Він крутить колесо історії і гордий від цього. Але він крутить його не сам, він є частиною гігантської машинерії, тисячі поєднаних між собою коліс та коліщаток у величезному, максимально точному апараті. Яке ж це відчуття захищеності!» [246, с. 383].

Незважаючи на перверсійне усвідомлення власних ролі та функцій у такій гігантській «партійній машинерії», Роберт Блюм зображений у позитивному світлі (демонстрації художнього образу цього персонажа Юра Зойфер відводить найзначнішу частину роману): автор перманентно підкреслює його педантичність, пунктуальність, відповідальність – стрижневою максимою його життя є «порядок понад усе».††

Роберт Блюм тікає від власної екзистенції до партійного ангажементу: він зазначає: «Якщо тут немає спокою, то де тоді ще в цьому світі?» [246, с. 380]. На рівні фабули роману ця проблема актуалізована насамперед у перманентних кар'єрних невдачах та цілковитій дисгармонії у сфері приватного життя. Блюм сприймає себе не лише «як невдачу, але і як посланця горя» [185, с. 201]: незважаючи на відмінне виконання службових обов'язків касира, на кожному місці роботи на нього чекає невдача. У представленні сімейного життя цього

†† Відоме німецьке прислів'я (нім.«Ordnung muss sein»), яке стало стереотипною характеристикою німецького народу, що підкреслює впорядкованість, точність та педантичність його представників.

персонажа помітними є кафкіанські мотиви протистояння індивідуума власній долі, що представлені в зображенні цілковитої відчуженості рідних (дружити та її сестри) від Роберта Блюма.

Перебуваючи в тотальній дисгармонії з власною екзистенцією, цей персонаж є також репрезентантом післявоєнного «втраченого покоління», генерації, яка перебувала в перманентних пошуках сенсу власного буття. Юра Зойфер підкреслює, що покоління цих людей було не в змозі проникнутися революційним духом та вести боротьбу за новий сенс життя. Саме тому Роберт Блюм сприймає партію не як динамічну структуру чи, знову ж таки за задумом автора апелюючи до антропоморфізму, як живий організм, що розвивається, а як статику, тобто – нерухомий об'єкт. Горст Ярکا так зазначає з цього приводу: «Ідеологія, яка розглядала перемогу соціалізму як природний закон, легітимувала їхню [«втраченого покоління»] пасивність» [156, с. 397].

Розкол свідомості Роберта Блюма, що призводить до шизофренічного дискурсу, відбувається під час перебування у в'язниці (невинному Блюму було пред'явлене звинувачення в підриві гаража автомайстерні). Зневага поліцейського службовця до висловлювань Блюма стосовно його самовідданої діяльності в межах партійного апарату (варто зазначити, що для цього персонажа робота на благо суспільства дорівнювала роботі в СДРП) викликає лише гнів. Відбувається зіткнення двох ціннісних систем: аксіологічних поглядів вихованця соціал-демократії та авторитарного характеру в особі поліцейського.

Контамінацією фізичного й морального знущання над Робертом Блюмом стає розщеплення його особистості та шизофренічний стан героя. Власне, на лексико-семантичному рівні психоз, відхід від реальності експліковано в таких засобах художнього зображення, як потік свідомості та невласне-пряма мова: «З'ясування прикрих непорозумінь, продовження порядку денного, невітні фінансові звіти для всіх судових округів, незважаючи ні на що, незважаючи на нестачу часу та примхи багатьох панів, які, як Тааффе та Бадені, проти визначених положень уставу партії, – тут він відчув поштовх, печіння першого ляпасу» [246, с. 436].

Але в такому шизофренічному стані у свідомості героя починають формуватися зародки опору проти неприйнятної дійсності – він поступово набуває характеристик свого політичного, революційного тезки (Роберт Блюм ХХ століття виступає на захист Роберта Блюма із доберезневого періоду ХІХ століття на фікційному судовому засіданні) і стає символом активно налаштованих соціал-демократів.

Однак після звільнення з-під варті заангажований лівий поступово повертається до свого оригінального образу педантичного касира, зазначаючи, що ніби забув все, що відбувалося з ним у в'язниці: «Я не можу згадати, – сказав Роберт Блюм, – я взагалі нічого не можу згадати» [246, с. 442] (принцип забуття для творчості автора у цьому романі не є новим, зокрема, він лейтмотивом проходить у п'єсі «Вінета, або Затонуле місто»). Захисні реакції витіснення некомфортних для свідомості героя подій нівелюють весь дидактичний процес. «Утворилося болото. І в цьому болоті затонула партія – повільно й безпомічно» [246, с. 448] – так метафорично зображує в романі поразку партії голова «Jungfront», організації молодих активістів СДРП, Еріх Вайгель. Варто зазначити, що «Jungfront» керівництво партії відводило вентиляну функцію, для того, щоб стримувати радикалізм молодих людей. Керівника «Jungfront» також обирали не його члени, а керівництво партії» [156, с. 408].

Незважаючи на таку залежність від партії, двадцятичотирьохлітній Еріх Вайгель зображений у творі як високоосвічений юнак з вражаючими аналітичними здібностями; так автор наголошує на інтелектуалізмі молоді 30-х років ХХ століття. Він є чи не єдиним персонажем у романі, який рефлектує стосовно критичної ситуації в політичній сфері Першої республіки та захоплення влади А. Гітлером у Німеччині: «Сучасна стадія диктатури буржуазії в Німеччині, тобто кабінет Гітлера-Гугенберга, є ще бонапартизмом чи вже фашизмом?» [246, с. 359].

Однак він також не є позитивним героєм, а, навпаки, предметом критики, усвідомлюючи катастрофічність ситуації в партії, Е. Вайгель не здатний втілити свої рефлексії в життя. Сатира Юри Зойфера спрямована насамперед на

зображення відносин «Учитель—Учень» між Еріхом Вайгелем та сином Фердинанда Дворака Гансом. Еріх реалізує себе не як заангажований партійний активіст, а як зарозумілий псевдопедагог, який відточує майстерність своїх дидактичних технік на членах своєї команди, і зокрема на Гансі Двораку. Він розглядає його не як індивідуальність, а як продукт своєї діяльності, проте педагогічний продукт Вайгеля перевершує свого вчителя, проявляючи не лише критичне мислення, але й бажання формувати нову політичну ідентичність шляхом реформування партії, аби зробити її здатною до руху опору.

Варто відзначити, що вісімнадцятилітній Ганс Дворак є єдиним дієздатним персонажем у романі: позитивну оцінку отримує він не з перспективи оповідача, імпліцитне схвалення його дій і думок демонструє сам автор.

Ганс Дворак – представник міжвоєнної генерації, для якої характерною є нервозність. Невротичні світогляд, світовідчуття і світосприйняття втілені в образі персонажа-аутиста, розкол свідомості якого змушує до перманентного пошуку власної ідентичності – у своєму есеї «Розчарування молоді» («*Verzweiflung der Jugend*»). Юра Зойфер детально описує психотип міжвоєнної генерації.

В образі цього героя поєднані і кафкіанський мотив одвічної дисгармонії внутрішнього світу індивідуума та навколишньої дійсності, і екзистенціалістські тенденції ХХ століття, що базувалися на проблемі вибору, свободи та віднаходження власного «Я» у ворожій ентропії реальності. Ганс Дворак не відчуває себе комфортно ані в топі приватного життя (зокрема, юнак не може знайти спільної мови з батьком), ані в суспільно-політичній сфері (у партійному колективі ніхто не поділяє поглядів Ганса та не сприймає його міркування всерйоз). Саме ці контрверзи призводять до спроб вбивства полісмена та самогубства юнака. Однак, опинившись у такій «пограничній ситуації», Ганс, як виявляється, все ж знаходить своє місце у світі, несподівано перетворившись на лідера, «нову людину», котрій притаманні свобода дій та рішучість: «Його очі стали суворішими. Його риси стали жорсткішими. Його голос став жорсткішим... Жорсткою стала вся його сутність» [246, с. 448].

В організмі партії він виконує функцію інтуїції, яка існує поза межами фізичного тіла та не відіграє важливої ролі, однак може вказати правильний шлях до розв'язання проблеми. Єдиний правильний вектор для порятунку партії знаходиться у свідомості юнака, який не тільки не є авторитетом, а навіть перебуває на маргінесі.

Персонаж роману Ганс Дворає є своєрідним alter ego самого Юри Зойфера, який не побоявся покинути ряди своїх лівих колег, виступити проти авторитетів СДРПА та пізніше стати членом комуністичної партії заради вищої мети. Лише наприкінці лідер Шутцбунду (нім. «Schutzbund»^{§§}) Калівода все ж визнає доцільність ідей Ганса Дворає, доказом цього слугує такий пасаж із роману:

«Йди далі, не полишай цієї ідеї! Якщо ти коли-небудь зайдеш так далеко, як говориш, якщо з цього фіаско коли-небудь народиться справді революційна партія, то одного дня ти зіграєш провідну роль...» [246, с. 451].

Рефлексії Каліводи, лідера республіканського шутцбунду також суперечать його діям, які зводяться до дотримання суворої дисципліни й сумлінного виконання доручень партійної аристократії. Не підтримуючи вичікувальної тактики вождів СДРПА та усвідомлюючи катастрофічні наслідки «політики оборони», він не намагається обговорювати накази і не висловлює жодного контраргументу. Автор різко засуджує таку позицію спостерігача у критичні моменти. Навіть під час обшуку штаб-квартири шутцбундівців на предмет зброї змучений і безсилий Калівода поводить себе стримано й дисципліновано.

Однак у заключному фрагменті Калівода нарешті артикулює власну точку зору, резюмуючи: «Вищі партійні функціонери завезли віз у bagno, де ми, власне, зараз і знаходимося. Запам'ятай: єдине, що нас може врятувати, – це нанесення удару.... Все, що ти мені зараз говориш, Вайгель, можливо, і могло б мене переконати, аби я сам це цілий рік не торочив своїм товаришам. Я всі ці трюки вже напам'ятав завчив: «Чекати!» – «Тримати зброю в порядку» – «Революційне

^{§§} Шутцбунд – воєнізована організація, створена в 1923 році для самооборони СДРПА від загонів Гаймверу.

терпіння» [246, с. 450]. Незважаючи на ці гучні пафосні репліки, Калівода не проявляє жодної революційної активності.

Ще одним симптомом загибелі партійного організму було розчарування у спроможності протидіяти реакційним фашистським силам значної кількості її прихильників, до яких, власне, належав і сам Юра Зойфер. Представником такої позиції тотальної зневіри є бездомний кочегар Геллерт.

Хоча партія стала для Геллерта ерзацом «родинного вогнища» («... він довго бродив по світу, до тих пір, поки не знайшов у Соціал-демократичній партії Австрії з допомогою Дворака спокій та батьківщину» [246, с. 376]), він все ж відчуває себе чужим поміж своїх та не в змозі інтегруватися до партійного колективу. Різка сатирична критика Юри Зойфера спрямована проти такого типу партійних членів, котрі не тільки не усвідомлювали основних функцій партійного апарату, але й не вірили в її спроможність втілення марксистських ідеалів.

З розвитком сюжету відчуття близького зв'язку з партією та невдоволення її суспільною діяльністю призводить до глибокої внутрішньої кризи цього героя: «Його віра в партію похитнулася. Це було так, ніби в нього забрали батьківщину, останній притулок. Він вирішив піти в партійну секцію, аби висловити свої проблеми і, можливо, знайти відповіді на запитання. Так він боровся за свою віру в партію» [246, с. 376].

Геллерту не вдається розв'язати свій внутрішній конфлікт: відвідавши засідання секції, він став свідком відсутності в партійних членів будь-якої заангажованості злободенними політичними подіями. Він намагається донести до присутніх істину, на яку всі закривають очі, продовжуючи існувати в ілюзорному світі: «З якою метою ви, власне, тут засідаєте, якщо нікого з вас не цікавить наступ фашизму?» [246, с. 385]. Не знайшовши відгуку та поринувши в остаточне тотальне розчарування, Геллерт зникає з арени подій у романі, а разом з ним відділяється і той широкий пласт партійних членів, очікування яких не був у змозі виправдати гігантський апарат СДРПА.

Іронія в поєднанні зі співчуттям помітна в зображенні Юрою Зойфером молодої пари соціал-демократів, проблематичність приватного життя яких була прямо пропорційною деградації партії.

Франц Вайдель, соціал-демократ, революційно налаштований працівник автомайстерні, перебуває в постійному конфлікті зі своїм керівником, котрий є його політичним суперником (членом воєнізованої націоналістичної організації Гаймверу, що фактично стала платформою австрофашизму). Шантажуючи робітників та погрожуючи їм звільненням у період фінансової кризи в країні, керівник терористичними засобами змушує колег вступати до Гаймверу, а отже, підтримувати диктатуру й відмежовуватися від демократії та марксизму.

Франц, проте, до останнього залишається вірним ідеям соціал-демократів, а такий терор у майстерні в свою чергу пов'язує знову ж таки з «революційним терпінням» і вичікувальною тактикою, яка необхідна для досягнення вищої мети:

«Це нам за те, що ми так легко та слухняно проковтнули заборону на страйки» [246, с. 423].

Франц відмовляється від вступу до Гаймверу, внаслідок чого втрачає своє робоче місце та стає безробітним, але, дізнавшись про вагітність своєї подруги Кете, він змушений всупереч своїм принципам і гордості спробувати повернути роботу та погодитися на принизливу пропозицію свого ворога.

Фінал залишається відкритим: не зрозуміло, яким шляхом піде Франц – вступить до Гаймверу, залишиться вірним соціал-демократичним цінностям чи знайде втіху в алкоголізмі, як на те натякає останній епізод з його участю. Юра Зойфер не критикує вчинок простого працівника, навпаки, ще раз наголошує на тому, що окремий індивід був не в змозі протистояти наступу фашизму.

У творчості Юри Зойфера загалом досить помітним є сатиричне зображення жіночих персонажів. Єдиним жіночим образом, представленим у позитивному світлі, є Кете Гайдер. Безробітна вихователька дитячого садка, яка працює волонтером у будинку для сиріт, є носієм усіх чеснот та взагалі уособлює гуманістичний ідеал австромарксизму. Хоча Кете і мотивує свій вступ до СДРПА виключно тим, що «грумада так багато робить для дітей» [246, с. 365], вона має

справді сформовану політичну свідомість, вірить у високі ідеали та майбутнє партії. Крім того, вона взагалі одна з небагатьох персонажів роману, що розпізнає справжню небезпеку, яку репрезентує собою для світу фашистська ідеологія: «Фашизм? – запитала себе раптом Кете. – Що це власне означає? Чи це означає, що все закінчиться?» Вона спробувала з цієї думки вималювати для себе реальну картину. Як виглядало б життя в такому разі? Вималювати з думки картину виявилось неможливим, а запитання стосовно життя залишилося без відповіді. Коли все це закінчиться, то закінчиться й саме життя» [246, с. 366].

Проаналізувавши основні конструкти партійного організму, сатиричне зображення яких ґрунтується на дисонансі внутрішнього світу та суспільної ролі, звернемося до другого типу сатиричного викривлення, об'єктом якого є не окремий індивід, а колектив.

✓ Дисонанс колективних дій та реальних ідеологем

Новаторством Юри Зойфера в художній практиці є введення в ролі протагоніста роману не окремого персонажа, а колективу партії. Хоча репрезентації кожної з фігур відведено чільне місце на текстуальній арені, вони функціонують як деталі цілісного партійного апарату.

Доказом вищенаведеного міркування слугує неодноразова ідентифікація оповідача з усім колективом СДРПА шляхом уведення особового та присвійного займенників першої особи множини «ми» та «наш». Це свідчить про ототожнення автора з колективом. Наприклад, в авторському описі антифашистського мітингу від 11 лютого 1933 року помітна така наративна тенденція: «Цього 11 лютого *ми* [тут і далі курсив – наш] марширували без музики. Аби підкреслити войовничу суть демонстрації, партія віддала *нам* розпорядження залишити музичні інструменти вдома. *Ми* вийшли того дня на вулицю, як робили це всі п'ятнадцять років. Схвильовані поривами того дня, але з основоположним непорушним усвідомленням того, що вона належить *нам*, ця кільцева вулиця, закам'яніла від блискучої потворності затонулої монархії; це кільце навкруги району багатих людей було надійним ґрунтом для *наших* демонстрацій» [11, с. 56]. Видається очевидним той факт, що оповідач у творі також є соціал-демократом, ще одним

елементом партійного організму, який аналізує хід подій з позиції лівого функціонера.

Отже, можемо висунути гіпотезу щодо контамінації aukторіального та акторіального наративних типів оповідача в романі-фрагменті. Слушним, на наш погляд, є зауваження з цього приводу німецького дослідника лівих ідей у творчості Юри Зойфера П. Лангмана, який визначає адресата, тобто імпліцитного читача, як колегу оповідача, «ніби ми маємо справу з романом про соціал-демократію в репрезентації соціал-демократа для соціал-демократа» [185, с. 218].

Зважаючи на історичний контекст створення художнього твору, варто відзначити, що роман був написаний Юрою Зойфером уже після доленосних для членів соціал-демократичної партії катаклізмів. Можемо констатувати сатиричний ефект у демонстрації наратологічних особливостей роману, який на структурному рівні представлений в умисній нетотожності aukторіально-акторіального оповідача й автора твору, а також імпліцитного адресата та реального реципієнта.

Оскільки оповідач і його адресат перебувають у часовому проміжку до трагічної цезури 1934 року, а реципієнт та автор твору – після вирішальних подій, Юра Зойфер розраховує на обізнаність свого читача з історичним підґрунтям роману і трагічними наслідками, до яких призвела політична нерішучість лідерів СДРПА.

Така поінформованість реципієнта в поєднанні із неодноразовими наївними та необ'єктивними судженнями оповідача призводить до дисонансу і водночас до реалізації сатиричного ефекту. Сатира знаходить свою реалізацію переважно в обґрунтуванні вчинків персонажів роману, наприклад, сатирично-іронічний унтертон помітний у курйозній протекції поведінки керівника дванадцятої секції Шпанмайєра щодо розгніваних залізничників: «Справді, у тій ситуації він повів себе коректно... Пізніше думка в більшості стосовно всього неприємного інциденту була такою, що неможливо було знайти винного, оскільки в інших секціях справа набувала приблизно такого ж вигляду, якщо навіть і у ввічливішій формі» [246, с. 385].

Виправдане й обурення лідера «Юнгфронту» Еріха Вайгеля стосовно поведінки Ганса Дворака (вона реальним автором розцінюється не лише як позитивна, а як вектор виходу із проблематичної ситуації, у якій опинився весь партійний апарат): «Еріх відчував себе відкрито ображеним на цього Ганса Дворака. Йому поспівчував би кожен, хто виховував молодих людей у часи яструбів,^{***} потім став їхнім поводитирем у часи Соціалістичної молоді Австрії^{†††}, а зараз мав би побачити, що з перерахованого не вийшло ніякого зиску» [246, с. 405]. Завдяки такому художньому способу досягнення сатиричного ефекту на наратологічному рівні реципієнт дистанціюється від зображуваних подій, чим, власне, досягається «ефект одивнення», притаманний також театру Юри Зойфера.

Проаналізовані нами художні образи персонажів, а разом із ними й оповідач утворюють колектив як єдиний організм. У репрезентації колективної свідомості партійного апарату автор обирає сатиричний вектор, який тяжіє до карикатури. Карикатурність представлена насамперед у метафізичному способі колективного мислення, у свідомості якого партія постає як вічна статична структура. Варто відзначити, що, звертаючись до філософських концепцій метафізики, Юра Зойфер критикує не лише партійний організм, а й ідеї модерного розуму, свою епоху, пронизану неоміфологічними настроями в період всепоглинаючого капіталізму.

Метафізична спрямованість колективної свідомості також реалізується в партійному побуті, який набуває культових характеристик. Така ритуалізація актуалізована в моделюванні картин антифашистського мітингу, засіданні 12 секції та спогадах Фердинанда Дворака про святкування новорічної ночі в партійному колективі. Демонстрація, метою якої насправді був виступ проти

^{***} Червоні яструби (нім. Rote Falken) – організація для школярів, виникла в Першій австрійській республіці в 1925 році. Її метою було виховання соціал-демократичної свідомості в дітей під час бесід та організації дозвілля для дітей соціал-демократів.

^{†††} Соціалістична молодь Австрії (нім. Die Sozialistische Jugend Österreich (SJÖ)) – молодіжна організація Соціал-демократичної партії Австрії.

експансії австрофашистської диктатури, в результаті доходить до абсурду та набуває форми своєрідної релігійної процесії, помпезного святкового дійства:

«Товариші похилого віку були, як і Блюм, святково одягнені, оскільки для них кожна демонстрація на кільцевій вулиці, неважливо з яким лозунгом, була радісним святом перемоги, як таке 1 травня 1890 року, коли вони ... отримали право на вулицю. Товариші похилого віку урочисто покашлювали» [246, с. 357].

У жіночій свідомості антифашистський мітинг відповідно транспоновано із суспільно-політичної сфери до приватної: жінки розглядають кульмінаційну подію Першої республіки перш за все як місце зустрічі зі своїми знайомими та привід для обговорення побутових та сімейних проблем, а також інших тем: «Жінки обговорювали дитячі проблеми й домашнє господарство. Однак майже всі тримали хустинку в руках, щоб час від часу махати тісному натовпу. «Дружба», – знову і знову вигукували вони раптово, відриваючись від своїх маленьких розмов, або різко та грізно «Ні фашизму!» [246, с. 357].

Уподібнення до ритуалу помітне і під час засідання дванадцятої секції: драматизація відбувається переважно з перспективи Роберта Блюма, для якого проведення порядку денного уподібнюється церковній літургійній службі: «Блюм збирався перед початком серйозної роботи послухати месу і сподівався на те, що вона пройде урочисто та принесе спокій його духу» [246, с. 383]. Юра Зойфер іронічно підкреслює значення партії для Роберта Блюма, а разом з ним для всіх виконавців дрібної роботи, що набуває (як церковний храм для християн) символічного значення захищеності, втіхи та розради, водночас перетворюється на вічний, статичний, метафізичний конструкт.

Ритуалізованими видаються два стрижневих компоненти цієї «літургії», які з особливою іронічністю представлені автором. Першим є читання доповіді на заздалегідь заплановану тему, яку в цьому ж метафоричному ключі можна інтерпретувати як проповідь пастора, в такому ж дусі святості цю доповідь сприймають і партійні члени. Йдеться про життя й особистість Карла Маркса: «Маркс не був науковцем. Маркс не був революціонером. Маркс був революційним науковцем...» [246, с. 383] – вибір такої неактуальної теми для

обговорення в країні, що власне перебуває на порозі фашистської диктатури лише інтенсифікує абсурдність подібних засідань. Правомірність такої метафори тільки підтверджує реакція слухачів на почуте після закінчення доповіді: жоден із присутніх навіть не думає розпочати дискусію. Навіть залізничник, який рішуче прийшов на засідання, сподіваючись на жваве обговорення злободенних проблем, вагається перед тим, як поставити хоч одне-єдине запитання, що його хвилює: «Це стосувалося його щоденного хліба. Однак він не знав напевне, чи пристойно було б саме зараз про це говорити, коли тільки що було почуто стільки величних слів про Карла Маркса, його життя та його особистість» [246, с. 384].

Другим символічним конструктом ритуалізації партійного побуту є зображення голови дванадцятої секції, який, ніби пастор, змушений слухати сповіді прихожан. Хоча Шпанмайєр не намагається зрозуміти суті доповіді, він слідує основним постулатам невербальної комунікації, аби продемонструвати невимовний псевдоінтерес до виступу референта: «[Він] демонстрував усі ознаки уваги. Він схилив голову, ніби слухаючи, час від часу прикладав руку до вуха, при деяких раптових риторичних фігурах мовлення змінював положення тіла і т. ін. Він робив це все, ні секунди не слухаючи» [246, с. 383].

Поряд із ритуалізацією партійного побуту, представленого у статичному світлі, йому притаманний і автоматизм, наявний у проведенні засідань дванадцятої секції, у виконанні бухгалтерської роботи Блюмом, організаційній роботі Фердинанда Дворака, у наказах Отто Бауєра й беззаперечному виконанні їх Йозефом Дреггером та нижчими партійними функціонерами Юнгфронту.

Хоча абсолютна налагодженість роботи, відточені навички в будь-якій діяльності позитивно марковані, Юра Зойфер розглядає їхню амбівалентність та піддає сатиричній критиці. Беручи до уваги реалістичний бекграунд роману, а саме період катаклізмів, коли кожен наступний день ставав новою цезурою в історії Австрійської республіки, неможливо не помітити статичність партійного апарату, автоматизм його діяльності.

Німецький письменник Манес Шпербер висловив цікаве міркування стосовно небезпеки, хоча й почасти позитивного та сприятливого для суспільства,

автоматизму, який залишається, на жаль, незмінним при зміні реальності [37, 231]. Справді, Юра Зойфер демонструє неспроможність усталених способів діяльності партії функціонувати за нових обставин.

Статичність, ритуалізація та метафізична саморецепція партії виражені у спогадах Фердинанда Дворака, де партія стає ерзацом сімейного затишку та захищеності: «Перед тим, як йому надмірно ввічливий Цегетнер повідомив про те, що він, на жаль, буде змушений вийти на зміну в Новорічну ніч, він заздалегідь розпланував цей день, як і кожного року. Передбаченими були спільна вечеря з дружиною та сином (це вона вимолила в нього), потім термінове обговорення з касиром місцевої організації (яке, напевно, затягнулося б), після цього промова на святкуванні новорічної ночі в робітничому просвітницькому товаристві (аби на веселому заході ще раз коротко підкреслити серйозність часу), нарешті затишна зустріч у трактирі «До республіки» [256, с. 33]. Компенсуючи своє незадовільне приватне життя партійним ангажементом та ототожнюючи його з сім'єю, Дворак наділяє цю сферу сакральним, метафізичним змістом, що знову ж підкреслює статику партійного організму у свідомості функціонерів старої гвардії.

Прив'язаність до постулатів, фобія інновацій у партійної верхівки, пафосний консерватизм протиставлено реальній необхідності кардинальної трансформації векторів партійної активності. Основну причину неспроможності розв'язання нагальних проблем автор вбачає у старінні партії, що лейтмотивом проходить крізь увесь художній твір та переважає в образах Фердинанда Дворака та Йозефа Дрегера.

Кульмінацією роману, якщо таку взагалі можливо виділити в його структурі, та одночасно найбільш показовою репрезентацією колективної свідомості є зображення в тексті антифашистської демонстрації, що в історичній реальності відбулася 11 лютого 1933 року. Автор описує її наступним чином: «Нічого іншого ми не відчували, коли вийшли на демонстрацію того 11 лютого. Небезпека, смертельно-холодне дихання якої доносилося з Німеччини, була для нас незначною невідомою небезпекою. Вона через 11 днів свого існування ще не відкрила обличчя. Ми навіть сумнівалися в тому, чи називати її фашизмом. Тоді

вона мала лише ім'я, за яким ховалося все те, чого ми ще не знали і були змушені дізнатися лише згодом: «Гітлер» [256, с. 57].

Зображення кульмінації роману має риси карнавалу (за Бахтіним) чи швидше псевдокарнавалу: дійство не є репрезентацією переходу від старого до нового, але своєї функції не виконує. Сатиру актуалізовано в дисонансі реальної мети (виступ проти поширення диктатури в Першій республіці) та відчуженні від неї партійного організму (маршируючи в колонах вулицями Відня, вони подумки відмежовуються від реальності). Отже, створюється враження, ніби персонажі лише грають свої ролі, а мітинг проти катастрофи націонал-соціалізму перетворюється на вуличний театр.

Характерною особливістю цього змалювання є мультиперспективність: панорама мітингу представлена з перспективи кожної дійової особи, що виражає загальний світогляд партії. Святково одягнене старше покоління, представниками якого є Роберт Блум, Шпанмайєр та Павлик, у піднесеному настрої марширує в перших рядах, жінки обговорюють сімейні проблеми.

Особливо сатирично зображені позбавлені будь-якого революційного духу партійні інтелектуали, уособленням яких є Еріх Вайгель: «Двадцятирічний Еріх Вайгель співав і йому це абсолютно не заважало одночасно заглибитися у свої думки. Усі без винятку вони крутилися навколо одного запитання: чи сучасну стадію диктатури буржуазії в Німеччині, а саме кабінет Гітлера-Гугенберга, можна визначити як бонапартизм чи вже як фашизм?» [256, с. 61].

Ганс Дворак взагалі відмежовується від подій і бачить сон наяву: «Тоді, коли він співав, він мріяв про те, аби прийшов час і вони марширували отак в останній бій. Здалеку було чути канонаду. У провулках гуркотіли кулемети. Серце стискалося, але не від страху, а від блаженного нетерпіння» [256, с. 61]. Отже, сатира Юри Зойфера в романі «Так помирала партія» зосереджена на іронічній критиці партійного організму, яка була спрямована на ілюзорність світогляду партії, її неспроможність розпізнати та протистояти загрозі. Символічним для такого неадекватного сприйняття реальності є монтаж пролетарської пісні та насильства поліції і Геймверу [246, с. 416].

Роман «Так помирала партія» є знаковим твором Юри Зойфера як у тематичному аспекті, так і з огляду на майстерність сатирично-іронічного стилю, однак його прозова творчість включає до того ж декілька оповідань, які пронизані суспільно-політичною критикою і тому є цінним матеріалом для нашого дослідження.

У 1930 році Юра Зойфер, ще будучи матурантом, створює пророче оповідання «Погляд у майбутнє» («Ausblick in die Zukunft»), що репрезентує сатирично-гротескну демонстрацію шкільної реформи.

У художньому світі така сатира представлена як сон: ми бачимо, як автор потрапляє в минуле за свою шкільну парту, однак це виявляється одночасно й майбутнє, оскільки на календарі він бачить надпис «1932 рік». З великим здивуванням він помічає, що його жвавві зазвичай однокласники перетворилися на німих заляканих рабів, а улюблений толерантний вчитель історії – на диктатора: «У цей момент продзвенів дзвінок. Мій сусід відскочив назад і злякано замовк. Я сидів там і хитав головою, сповнений здивування і співчуття. Через декілька хвилин ідеальної тиші зайшов професор... «Сісти!», – різко сказав добрий професор. Він жодного разу не говорив у такому тоні, а його очі ніколи так злісно не виблискували» [256, с. 270].

Однак така сатира на шкільний порядок з ретроспективної точки зору читається як пророча алегорія для долі Австрії в період станової держави, коли весь народ зайняв місце заляканих учнів, а диктатура австрофашизму постала в образі тиранічного вчителя. Крім того, розкрито мотив боротьби одинака проти системи, який свого апогею набуває у п'єсі «Вінета, або Затонуле місто». Наприкінці оповідання автор прокидається й іронізує щодо побаченого уві сні: «У будь-якому разі я буду остерігатися наступного разу їсти так багато макового штруделя; тоді ж ні з того ні з сього сняться пророчі сні» [256, с. 272].

Суспільна сатира експлікована у двох оповіданнях, написаних від першої особи в епістолярному стилі, які демонструють тематичну паралель. Перший лист

називається «Alma Mater Rudolfina^{†††}. Студентське життя 1936 року» («Alma Mater Rudolfina. Studentenleben 1936»). Сюжет листа студента-першокурсника дрібнобуржуазного походження до своєї матері зводиться до опису перших тижнів навчання в університеті.

У цьому оповіданні Юра Зойфер здійснив спробу представити життя типового студента у становій державі та зміну його свідомості внаслідок ідолопоклонства традиції: «На кожному кроці чутно подих великої академічної традиції» [256, с. 253]. До університету хлопця привела не жага знань, він вступив до навчального закладу, аби «наша родина змогла нарешті похвастатися людиною з вищою освітою» [256, с. 255], що було і є типовою проблемою освіти.

Одним зі стрижневих питань, яких торкається Юра Зойфер у цьому листі, є питання відмежування буржуазії від пролетаріату. Це виявляється, коли хлопець розповідає матері про свого колегу Ганса Айлінгера, сина безробітного, який у зв'язку з сімейними проблемами має, так би мовити, «неакадемічний вигляд». Він просить матір надіслати йому декілька сорочок з накрохмаленими краватками, заявляючи: «Я ж не Ганс Айлінгер і мушу мати достойний вигляд у студентській корпорації» [256, с. 256].

Юра Зойфер іронізує, закінчуючи листа словами першокурсника: «Euer Akademiker^{§§§}. Feder Friedrich» [256, с. 257]. Цікаву ремарку стосовно імені студента читаємо в Г. Яркі: «І як іронічний завдаток вставляє Юра Зойфер свій псевдонім – у відповідній для його соціального стану формі. Із Фріца Федера ми отримали Федера Фрідріха. Це означає, що Юра Зойфер пише також від власного імені як студент, який підпадає разом з автором листа під критику, за винятком того, що він, на відміну від свого антагоніста, робить інші висновки» [156, с. 243].

Антитезою до листа заможного студента з визначеним майбутнім є лист «Мій дорогий Лоїзль!» («Mein lieber Loisl!») матері, жінки із пролетаріату, до свого сина, молодого солдата. Написаний як суміш літературної німецької мови та віденського діалекту, без знаків пунктуації та з граматичними помилками, він у

^{†††} Латинська назва Віденського університету.

^{§§§} Der Akademiker (нім.) – людина з вищою освітою.

жодному разі не може вважатися сатирою на неосвіченість робочого класу, більш того, така стилістика надає самому тексту зворушливості й гумористичності: «Hoffe, es geht Dir gut, uns geht es auch ziemlich gut auf jeden Fall muss man dem lieben Gott dankbar sein andere Leute haben nicht einmal das Stückel Brot oft nicht einmal für die Kinder was doch das ärgste Unglück ist, sowie Krankheit»**** [256, с. 258].

Юра Зойфер таким чином проводить паралель між приватним життям буржуазної сім'ї та пролетарської, підкреслюючи спорідненість класів: мати Лоізля, так само, як і мати молодого віденського студента, просить сина перш за все приділяти менше уваги прекрасній статі та більше їсти овочів. Проте, через легкий тон приватного листа проглядають невтішні суспільно-політичні реалії: «... я думаю про різні речі, про твою дорогу покійну бабусю, про майбутнє, що з вас вийде, мої дорогі діти в ці тяжкі часи чи не почнеться знову війна, про бідних людей в Іспанії і ще багато про що» [256, с. 260]. Економічна криза змушує голову сімейства працювати, навіть коли він дуже погано себе почуває, оскільки боїться втратити своє місце і приректи родину на голодну смерть; мати хвилюється, що її молодший син не влаштується на навчання, передчуває воєнні дії. Тому такий твір можна вважати сатирою знову ж таки політичною, оскільки експліковані наслідки діяльності австрофашистського уряду на прикладі пролетарської родини.

Ю. Зойфер продовжує соціальну сатиру, а саме критику дрібного буржуа, у ще одному акторіальному оповіданні «Чари рулетки. Зі спогадів одного віденського приватного службовця» («Zauber der Roulette. Aus dem Memorien eines Wiener Privatbeamten»). З одного боку, це гумористичне оповідання написане в гоголівській традиції «сміху крізь сльози».

На приватного службовця, дрібного буржуа чатують невдачі з самого початку його життя. Повністю розчарувавшись у можливості змін на краще у

**** Переклад з німецької «Сподіваюся, що в Тебе все добре, у нас все також добре в будь-якому разі треба бути вдячними Богу в інших людей немає часто кусня хліба навіть для дітей що є найстрашнішим нещастям, а також хвороба» (переклад наш).

своєму житті, він висуває теорію стосовно того, що невдача – це риса характеру: «У цій легкій для розуміння системі я, безперечно, зараховую себе до невдах. І доречно сказати, що слово «невдаха» не має для мене того банального значення. На відміну від інших, котрі себе так називають, я давно полишив дурну надію на те, що «буде і на нашій вулиці свято», «і на нас сонечко гляне», «колись і в наше віконце засяє сонце» – чи як про цю нісенітницю ще кажуть» [256, с. 278].

Протагоніст викликає свою долю на дуель – він вирішує зіграти в рулетку, назбиравши шилінгів, які програє за хвилину. Пізніше йому сказали, що сто шилінгів – це занадто мала сума, щоб навіть виходити на дуель з долею. Герой у повному відчаї: «У мене поцупили мою теорію про щастя. Єдине оригінальне переконання мого життя. Поцупили все, що підкреслювало мою унікальність» [256, с. 282]. З іншого боку, ця гумористична історія є сатирично забарвленою, оскільки за гумором прихована критика дрібної буржуазії, її аполітичність, незаангажованість.

Страждаючи від комплексу неповноцінності, головний герой все ж хоч якось намагається виділити себе з-поміж інших шляхом теорії про невдачу як рису характеру, яка його вирізняє і надає йому надлюдської оригінальності. Отже, розчарування до службовця приходить не тому, що він програв гроші, а тому, що в нього забрали його унікальність, а таким чином, водночас, і сенс життя: «І все ж якось треба жити далі з цим гірким усвідомленням маленької людини, що навіть для того, щоб нам не щастило, ми занадто бідні» [256, с. 282].

Гумористичне оповідання «Інтерв'ю» («Interview»), продовжуючи традицію критики мас-медіа Карла Крауса, стало сатирою на безтактність та нав'язливість репортерів, які з будь-якої інформації або навіть за її відсутності створюють вигідний для них текст. Комічного ефекту досягнуто завдяки тому, що репортер проводить інтерв'ю не з оперною зіркою Дореміфасоля, до якої він прийшов, а з абсолютно іншою людиною: не дозволяючи їй сказати жодного слова, він сам створює потрібний для журналу текст, уособлюючи пресу загалом: «Ну ж бо, майстре, я Вас дуже прошу розповісти мені історію з Вашого життя.

Можете не докладати багато зусиль щодо форми висловлювання. Я зрозумію будь-який натяк і опрацюю інформацію на Вашу користь» [256, с. 275].

Власне, таким способом спотворювала мову чи навіть мовчання фашистська й націонал-соціалістська пропаганда в мас-медіа.

Отже, було розкрито специфіку використання сатири як інструмента соціальної критики та пропагандистської практики у прозовій і публіцистичній творчості Юри Зойфера, яка, зважаючи на наявний у ній синтез художнього, публіцистичного й розмовного стилів, а також паралелей у тематиці, не піддається чіткому розмежуванню.

Новизну й унікальність роману-фрагмента «Так помирала партія» засвідчує той факт, що письменник вперше у австрійській літературній практиці обрав протагоністом свого твору партію (СДРПА) та представив її в антропоморфному світлі. Вибір головного героя твору, а також особисте прихильне ставлення письменника до партії стало визначальним чинником для формування специфіки сатиричної репрезентації в романі, основним художнім засобом якої є іронія. Сатиричний ефект досягнутий завдяки контрасту норми й антинорми, експліковано двома способами: дисонанс індивідуального світосприйняття героя і його суспільної ролі та дисонанс колективних дій та реальних ідеологем. У першій формі контрасту об'єктом сатиричної критики є світосприйняття членів партії, відсутність революційного духу та прагнення до зміни реальності, комплекс повоєнної генерації. Друга форма репрезентує стагнацію, ритуалізацію, метафізичність й автоматизм, на яких ґрунтується партійна машинерія, що зумовлює її невідворотну деградацію та загибель. Сатира Юри Зойфера в романі-фрагменті є своєрідним докором партії за неспроможність протистояти нацистській експансії.

У малій прозі письменника, жанрова палітра яких представлена оповіданнями, сатира має гумористично-іронічне забарвлення, наявна техніка «сміху крізь сльози».

3.2. Сатирична палітра публіцистики Юри Зойфера

Саме завдяки журналістській діяльності в редакції газети «Арбайтер Цайтунг» літераторський талант двадцятирічного активіста Юри Зойфера вперше був представлений широкій публіці читачів. Жанрова палітра його публіцистики репрезентована репортажами-передбаченнями з Німеччини фатального 1932 року, нарисами віденського життя в період остаточного встановлення диктатури австрофашизму (1935–1937 рр.), фейлетонами, дзеркалом реалій із життя пролетаріату та коментарями, що в гумористичній формі демонструють політичні катаклізми 30-х рр. XX ст. Чітке відмежування художньої прози від публіцистики видається непродуктивним, оскільки увесь прозовий доробок письменника є унікальним синтезом художнього, публіцистичного та розмовного стилів, що належить до характерних ознак ідіостилю Юри Зойфера.

Фейлетонна творчість письменника представлена опублікованими в газеті «Арбайтер Цайтунг» та «Вінер Таг» різко сатиричними текстами «Люди із Ландштрассе» («Menschen der Landstraße») (1930 р.), «Розчарування молоді» («Verzweiflung der Jugend») (1931 р.), «А після Олімпіади?» («Und nach der Olympiade?») (1931 р.). Для сатиричної репрезентації злободенних проблем характерна реалістичність зображення, відсутність метафорики та незначна кількість засобів художньої образності, що детерміновано як жанровим критерієм, так і певною мірою свободою слова.

Фейлетон «Люди із Ландштрассе», демонструючи тематичну паралель до п'єси «Асторія» (цей факт засвідчує діалог двох бездомних на початку твору, який є алюзією на пролог «Асторії», представлений розмовою волоцюг Гупки та Пістолетті), порушує проблему класової нерівності, яка досягла свого апогею в період економічної кризи в Австрійській республіці та була однією з основних тем, що висвітлювалися публіцистами в «Арбайтер Цайтунг».

Сатиричний ефект побудовано на контрасті, представленому зображенням двох кардинально протилежних екзистенцій. Престижний третій район Відня

«Ландштрассе» змальовано автором як стик двох класових репрезентантів – буржуазної родини, що приїхала провести вихідний на природі, та бездомного, котрий «... повільно встає і йде, змучений та похмурий, у протилежному напрямку. Ландштрассе – це для нього не вік-енд, а доля» [256, с. 291].

Наслідки економічної кризи, що стали фатальними для багатьох молодих людей, Юра Зойфер піддає сатиричній критиці у фейлетоні «Розчарування молоді», цю тему він продовжує висвітлювати у п'єсі «Еді Лехнер заглядає в рай». Письменник апелює до проблеми свого повоєнного покоління, яке опинилося у стані екзистенціальної кризи, зумовленої відсутністю роботи та будь-яких перспектив («Ви молоді і повні сил? – промовляє час. – Ви хочете працювати і творити? Для вас немає тут роботи, оскільки вже й так занадто багато суконь і хліба. Ви хочете їсти й одягатися? Голодуйте та ходіть у лахміттях, бо для вас немає роботи») [256, с. 292].

Беззмістовність існування призводить до втрати відчуття власної гідності та ідентичності молодої людини. Проблему неврозу свого міжвоєнного покоління письменник вбачає у відсутності цілісної свідомості в молодих людей, у своїх рефлексіях він дає одноліткам таку саркастичну характеристику: «На жаль, ця молодь недієздатна, нецілеспрямована, ненетерпляча. Вони не є ані революційними, ані реакційними; вони недостатньо вірять та недостатньо сумніваються. Не можна сказати, що цих людей характеризує щось повністю, все лише частково. Їх навіть не можна вважати цілковито нещасними» [256, с. 293].

Песимістичний настрій і фаталістичний світогляд стосувалися не лише молодого покоління, вони характеризували, на думку сатирика, його час. У фейлетоні «А після Олімпіади?» критики зазнає невизначеність, відсутність революційного настрою та прагнення до змін, Юра Зойфер демонструє піднесення загального настрою під час проведення двотижневих літніх олімпійських ігор 1932 року і протиставляє йому депресивність, що огорнула Австрію після їхнього завершення. Вивільнення такої революційної енергії, рішучість були для письменника домінантними конструктами для реалізації соціалізму. У кінці публіцистичного тексту сатирик закликає до консолідації

пролетаріїв: «І тому все залежить від нас. І це буде надзвичайно трагічно, якщо через слабкість та невизначеність молодії генерації людство ще декілька десятиліть буде змушене терпіти муки» [256, с. 295].

Іронічні коментарі (нім. Glossen – невеликі за розміром, сатиричні публіцистичні тексти) Юри Зойфера («Австрійський уряд Папена» («Eine österreichische Papen-Regierung»), «Хм Е!.. Доповідь нациста з деякими естетичними недоліками» («Hm. Äh!.. eine Naziredede mit einigen Schönheitsfehlern»), «Змішане суспільство!» («Eine gemischte Gesellschaft!»), «Щоденник майбутнього» («Tagebuch der Zukunft»)) вийшли друком у 1932 році в газеті «Арбайтер Цайтунг» та соціал-демократичному журналі «Молодий робітник» («Der jugendliche Arbeiter»).

На відміну від фейлетонів, які в німецькомовному літературознавстві прийнято визначати як публіцистичний твір, що є відображенням реальних подій, іронічний коментар є переважно художнім вимислом на злободенну тематику.

До такого вимислу Юра Зойфер звертається в «Австрійському уряді Папена», зображаючи перенесення моделі Кабінету Папена в Німеччині з характерною для нього авторитарністю правління на новий австрійський «кабінет баронів». Сатиричність тексту ґрунтується на селекції письменником членів кабінету, які у зв'язку з певними конфузами в реальності не відповідають обійманій посаді. Наприклад, у пасажі «... князю Штархембергу, зважаючи на його добрі відносини з Брно та Римом, відведена роль міністра внутрішніх справ» [256, с. 355] йдеться про кооперацію з європейськими фашистами.

У творі «Хм Е!.. Доповідь нациста з деякими естетичними недоліками» Юра Зойфер піддає сатиричному висміюванню очевидну маніпулятивну риторику націонал-соціалістів на прикладі звернення до молоді. Зокрема, у цьому тексті комічність репрезентовано на лексичному рівні за рахунок принципу фонетичних обмовок. Наприклад, можемо прослідкувати її у тексті у наступних формах:

«Hört ihr die Stimme des Großen Osaf Hitler, der im *tollen* Bewusstsein, will sagen im *vollen* Bewusstsein seiner *hysterischen*, nein, *historischen* Größe um die *diktatorische*, äh, *diktatorische* Führung Deutschlands kämpft!» [256, с. 356].

(«Слухайте голос великого головнокомандуючого Гітлера, який у божевільній свідомості, хотів сказати в ясній свідомості своєї істеричної, ні, історичної величі бореться за диктаторське, є, повне лідерство Німеччини!» – *переклад наш*).

Завдяки такому стилістичному засобу застосування паронімії досягнуто сатиричного ефекту та продемонстровано істинність націонал-соціалістичної пропаганди.

У фейлетоні «Змішане суспільство» сатирична критика спрямована на фашистські тенденції в європейських країнах та Японії, а також художньо обіграно конгрес в Берліні в готелі «Кайзергоф» (свого часу - штаб-квартира партії НСДАП), у якому взяли участь фашистські лідери різних держав.

У коментарі «Щоденник майбутнього» автор демонструє своє бачення розвитку російсько-японського конфлікту на близьке майбутнє, репрезентоване у формі щоденника. Особливій сатиричній критиці піддається пасивність Ліги націй, яка була не в змозі виконувати свою основну функцію збереження миру:

«1 квітня: Ліга націй поцікавилася в Токіо, чи війна це квітневий жарт. Чапай обстріляний хімічними снарядами. 300 000 мертвих.

2 квітня: Харбін обстріляний хімічними снарядами. Населення знищене. На конференції з роззброєння обговорюється питання, чи отруйний газ є шкідливим для людського дихання. Ліга націй вирішує втрутитися.

3 квітня: Ліга націй вирішує ще раз втрутитися.

4 квітня: Ліга націй вирішила втрутитися» [256, с. 358].

З ретроспективної точки зору можемо зазначити, що зображена Ю. Зойфером (у 1932, можливо, в абсурдистській манері) бездіяльність організації, призначеної розв'язувати територіальні конфлікти, продемонструвала свої наслідки вже через сім років з початком Другої світової війни, а іронічний коментар письменника виправдовує свою назву та вражає силою передбачення.

Останній з коментарів «Містер Бойкот» («Mr. Boycott»), написаний у період гострої цензури (1937 р.), є поясненням етимології англійського дієслова «бойкотувати», яке походить від прізвища британського управляючого в Ірландії

Чарльза Канінгема Бойкота. Хоча фабула твору є відображенням історичних даних, автор акцентує на лексичному значенні прізвища протагоніста та імпліцитно виражає заклик до боротьби проти системи: «Отже, тактика боротьби, яка вже давно стала загальноприйнятою в розв'язанні соціальних та національних протиріч, отримала його [Чарльза Канінгема Бойкота] ім'я» [256, с. 360].

Влітку 1932 року студент Юра Зойфер вирішив здійснити поїздку до Німеччини як вільний репортер газети «Арбайтер Цайтунг». Зацікавленість політичними подіями в сусідній країні змусила молодого репортера провести вісім тижнів у державі, яка стояла на порозі диктатури Адольфа Гітлера – ситуацію в Німеччині письменник правомірно порівнював з апокаліпсисом.

Перший репортаж молодого журналіста мав назву «На нас дивиться росіянин з Радянського союзу» («Ein Sowjetrusse sieht uns an»). Юра Зойфер рецензує статтю російського письменника Олексія Толстого, що побував у цьому ж році в Берліні та відобразив свої враження в дорожній замітці «Подорож до іншого світу». У своїй іронічній манері Юра Зойфер піддає критиці капіталістичну систему західної цивілізації, експлікуючи невисловлені думки автора оригінальної замітки стосовно надлишку товарів, житла та розваг, які недоступні простому населенню.

Об'єктом сатиричної критики в другому репортажі «Неділя в Німеччині» («Ein Sonntag in Deutschland») є явище націонал-соціалізму у провінції. Цей твір демонструє синтез різних місцевих новин, що у своєму комплексі репрезентують загальну невтішну картину ситуації в Німеччині перед остаточним приходом Адольфа Гітлера до влади та розповсюдження пандемії коричневої чуми:

«Те, що зараз відбувається в Німеччині, перебуває за межами будь-яких людських цінностей» [256, с. 303].

Гостра сатирична критика безчинств прихильників НСДАП досягається завдяки контрасту з назвою репортажу. Після опису жахливих вбивств, бійок, безчинств нацистів автор завершує репортаж словами: «Це – недільний день у Німеччині» [256, с. 306].

Завітавши до столиці Німеччини, Юра Зойфер став останнім відвідувачем антивоєнного музею на Парохіальштрассе (наступного дня всі експонати були вивезені, а музей закритий на підставі невідповідності його тематики державній політиці). Цей візит розкрито в репортажі «Фотографії або частинка німецької державної зради» («Die Fotografien oder ein Stück deutschen Landesverrates»), присвяченому темі пацифізму та критиці воєнної пропаганди націонал-соціалізму. Аби продемонструвати жахіття війни, її абсурдність, письменник описує кожну фотографію виставкового залу з фактографічною точністю, зазначаючи: «Воєнні фото в тому берлінському будинку не дають змоги втекти в романтику війни. Вони спонукають до єдино можливого ставлення до війни, яке є єдино правильним: відразу. Чи можна відразу оточити романтичним ореолом?» [256, с. 315]. Спростовуючи псевдоромантизм війни, письменник піддає сатиричній критиці ідею пробудження патріотизму, яку використовувала фашистська ідеологія для маніпулювання населенням.

Модель Третього Рейху описана в репортажі з Ольденбургу (місто в Нижній Саксонії, перше місто Німеччини, у якому вже в 1932 році земельний уряд був повністю представлений націонал-соціалістичною партією) «Третій Рейх у глушині» («Das Dritte Reich im Krähwinkel»). Письменник демонструє його на прикладі провінційного містечка з головою уряду – диктатором РьOVERом, котрого Юра Зойфер іронічно називає «Гітлером, випуском Б» [256, с. 310]. Завдяки такому зображенню націонал-соціалізму, що діє саме у провінції («Не Берлін, не Відень, не Мюнхен, ні, це місто з населенням у 50 000 є призначеною метрополією Третього Рейху» [256, с. 310]) письменнику вдається переконливо продемонструвати примітивізм цієї ідеології та її недовговічність; в останньому, як відомо, письменник, на жаль, помилявся.

У творі автор наводить неспростовні яскраві докази обманної риторики націонал-соціалізму та демагогії їхніх пустих обіцянок, іронічно проklamуючи в кінці тексту таку свою профетичну мораль: «Ольденбург – маленька земля, доля якої є передбаченням для великої» [256, с. 313].

З провінційного Ольденбургу Юра Зойфер подорожує до німецької метрополії – Гамбургу. Свої враження він відобразив у репортажах «Пароплави, хвойди, сенатори» («Dampfer, Dienen, Senatoren»), де в різких формулюваннях продемонстрував логічний взаємозв'язок нужденного становища населення й капіталізму. Письменник не просто відображає побачену ним дійсність, він проводить ґрунтовне дослідження, фіксує історичні дані розвитку проституції протягом століть та її взаємозв'язок з капіталістичною системою.

Зображення Гамбургу як помираючого міста також знаходимо у другому репортажі «Холодні кратери на Північному морі»: перед нами постає естетизована картина портового міста, що подається в першому абзаці, надалі контрастує з наступним пасажем про кризову ситуацію безробіття, а також про припинення діяльності в морській галузі. Сам письменник вбачає розв'язання цієї проблеми в руйнуванні капіталізму, переході до комунізму й головне – розвінчанні ілюзій, які намагається насадити націонал-соціалістична верхівка: «Оскільки судновласники ... надають нацистам, добре подумавши, великі суми грошей, аби переконати маси в тому, що ця криза є лише німецькою і її можливо подолати зі встановленням диктатури Гітлера, а соціалістична світова планова економіка є просто нісенітницею» [256, с. 325].

«В імперії промислових магнатів» («Im Reich der deutschen Schlotbarone») – завершальний репортаж в німецькій подорожі письменника, він є апогеєм сатири на капіталізм у публіцистичній творчості Ю. Зойфера. У цьому творі піддається критиці монополія в Рурській області, зокрема в промисловому місті Ессен. Сатиричний ефект, як і в більшості дорожніх заміток письменника, побудований на контрасті – на зображенні володінь промислового магната Фрідріха Крупа, якому належали майже всі заводи міста, та наданні даних про безробіття, що підвищувалося з кожним роком. Сатирична критика тріумфує в підзаголовку репортажу «Komm hungern nach Essen» («Приїжджай голодувати в Ессен») (іронічність представлена грою слів, оскільки німецьке дієслово «essen», що в перекладі означає «їсти», та назва описаного міста є омофонами).

З ліквідацією лівої преси після поразки соціал-демократів у 1934 році зникли й можливості для виходу у світ політичних сатир Юри Зойфера. Після розчарування в діяльності СДРПА та вступу до комуністичної партії Австрії як єдиної альтернативи для супротиву диктатурі Е. Дольфуса сатирик вдруге знаходить себе в публіцистиці. Можливістю для публікацій став «Зоннтаг» («Sonntag»), недільний додаток газети «Вінер Таг» («Wiener Tag»), для якої певною мірою була характерна опозиційна спрямованість.

Репортажі цього періоду марковані завуальованістю об'єктів сатиричної репрезентації, що пояснюється обмеженими можливостями для висловлення у зв'язку з введенням цензури. До того ж з тематики зникають критичні коментарі щодо світових катаклізмів та перипетій у Третньому Рейху, автор зосереджує увагу на локальних подіях, у яких він вбачав проблеми глобального характеру.

У репортажі «Мотоцикли» («Motorräder») Юра Зойфер вводить елемент фікційного у свій репортаж, тобто інтегрує своєрідну казку до тексту. Сюжет цього твору презентує інтерв'ю з молодим успішним власником магазину мотоциклів, бізнес якого процвітає в період світової кризи та безробіття в Австрії. Сенсаційна історія «Як стати мільйонером власними силами», яку сподівався презентувати своїм читачам автор, спростована останніми репліками інтерв'ю:

«Отже, ви розпочали все без грошей?» – запитав він вкінці, потиснувши руку двадцятишестирічному шефу на прощання.

«Не зовсім без грошей, – відповів молодий чоловік. – На щастя, спочатку нам змогли допомогти батьки парою тисяч шилінгів» [256, с. 345].

Сатира письменника найяскравіше виражена в намаганні репортера дібрати назву для своєї статті. Після довгих роздумів про назву для такої історії розчарований журналіст приходить до висновку, що найкращою буде цитата з проспекту для моторного масла «Правильний старт є вирішальним» [256, с. 345]. Така іронічна історія містить критику капіталізму й монополії на виробництво.

Страждання безробітних описано в репортажі «Залізо високо котується» («Eisen hoch im Kurs»). Як уже було зазначено, ця проблематика є однією з

домінантних у творчості письменника, однак його сатира в цій статті, на відміну від попередніх, є імпліцитною, позбавленою різких коментарів.

Автор демонструє ситуацію, очевидцем якої він став, та спонукає читача зробити власний висновок з прочитаного. У фабулі твору продемонстрована ситуація, де діти, граючись у піску, знаходять шматки заліза. Через декілька годин на тому місці вже був майже весь безробітний Відень з лопатами, оскільки за знайдений матеріал можна було отримати гроші. Письменник піддає критиці безробіття, наслідками якого є не лише відсутність засобів на прожиття, а й неможливість особистісної реалізації індивідуума, що призводить до глибокої екзистенціальної кризи. Автор наголошує на злагодженості робітників у спільному ангажементі, на їхній продуктивній комунікації, підкреслює важливість кооперації. Так автор закликає до консолідації пролетаріату проти диктаторської системи.

Навіть в умовах цензури та тотальної диктатури австрофашизму пацифіст Зойфер не міг стояти осторонь. Попередження майбутньої війни відображене в репортажі «Розумний турбується завчасно?» («Der Kluge baut vor?»), де описано похід автора до магазину з протигазами, що мав іронічну назву «Розумний турбується завчасно». Цікавою деталлю в цьому магазині з усіма необхідними речами на випадок війни є телефон. Письменник іронізує з приводу наявності та функції такого пристрою в бомбосховищі, драматизуючи дзвінок до людей з палеоліту: «Алло! Це кам'яний вік? Телефонує двадцяте століття. Ми просимо Вас надати нам технічні поради стосовно відновлення миру! Як? Ви дивуєтесь, що ми з ери техніки..? » [256, с. 350]. Так, виходячи з цієї деталі в тексті, письменник критикує епоху прогресу, хай і технічного, але далекого від соціального.

Отже, для політичної публіцистики сатирика характерна експліцитна репрезентація світоглядної позиції автора, його соціально-політичного ангажементу та критичної оцінки актуальних подій. Репортажі з Німеччини й Відня, фейлетони й іронічні коментарі висвітлюють негативні соціальні феномени в Австрії в міжвоєнний період та критикують політичні системи в Австрії й

Німеччині. Використання заангажованої лексики, розмовної мови в іронічному ключі, їх контамінація з політичними термінами призводить до досягнення сатиричної експресії. Особливим стилістичним методом для вираження естетичного ідейного кредо письменника в іронічних коментарях є цитати з політичного дискурсу прихильників націонал-соціалізму і їх контамінація. Публіцистична сатира Юри Зойфера гостро реагувала на соціальні та політичні катаклізми й намагалася їх експлікувати: вона була рупором ідей соціального протесту та закликом до боротьби.

Висновки до розділу 3

У розділі на широкому художньому та публіцистичному матеріалі досліджено основні об'єкти зойферівської сатири, тактики й форми сатиричного висміювання.

Висвітлено засоби використання сатири як інструменту соціальної критики та пропагандистської практики у прозовій творчості Юри Зойфера. Художня творчість Зойфера-прозаїка репрезентована романом-фрагментом «Так помирала партія» (нім. «So starb eine Partei»), а також оповіданнями «Погляд у майбутнє», «Інтерв'ю» та «Чари рулетки – зі спогадів одного віденського службовця». Центральне місце в цьому корпусі текстів посідає *opus magnum* митця – роман-фрагмент «Так помирала партія». У ньому письменник уперше в літературній практиці обрав протагоністом свого твору партію (СДРПА) та представив її в антропоморфному світлі. Вибір головного героя монументального твору, а також особисте прихильне ставлення письменника до партії стали визначальними чинниками формування специфіки сатиричної репрезентації в романі. Сатиричного ефекту Ю. Зойфер досягає завдяки контрасту норми й антинорми, що реалізується як через дисонанс індивідуального світосприйняття героя і його суспільної ролі, так і через розбіжність між колективною заангажованістю та реальними ідеологемами. У першому випадку об'єктом сатиричної критики стає світосприйняття членів партії, брак революційного духу та прагнення змінити реальність – ознаки, типові для повоєнної генерації, у другому – стагнація, ритуалізація, метафізичність й автоматизм партійної машинерії, що зумовлюють її невідворотну деградацію та загибель. У малій прозі австрійського автора сатира набуває гумористично-іронічного забарвлення, зокрема завдяки зверненню до технік «сміху крізь сльози». Тематичний спектр сатиричного висміювання охоплює критику мас-медіа та дрібної буржуазії, їхньої аполітичності, незаангажованості.

Розкрито специфіку сатиричного інструментарію в публіцистичній практиці письменника. Саме завдяки журналістській діяльності в редакції газети «Арбайтер Цайтунг» літераторський талант двадцятилітнього активіста Юри Зойфера вперше помітила широка читацька публіка. Жанрова палітра його публіцистики представлена репортажами-передбаченнями з Німеччини 1932 року, нарисами віденського життя в період остаточного встановлення диктатури австрофашизму (1935–1937 рр.), фейлетонами, шкіцами з життя пролетаріату та коментарями, що в гумористичній формі осмислюють політичні катаклізми 30-х років XX ст. Чітке відмежування художньої прози від публіцистики в цьому разі видається непродуктивним, оскільки весь прозовий доробок письменника є унікальним синтезом художнього, публіцистичного й розмовного стилів, що належить до характерних ознак ідіостилю Юри Зойфера.

Художній прозі й політичній публіцистиці сатирика притаманна експліцитна репрезентація світоглядної позиції автора, його соціально-політичного ангажементу та критичної оцінки актуальних подій. Репортажі з Німеччини й Відня, фейлетони й іронічні коментарі висвітлюють негативні соціальні феномени в Австрії міжвоєнного періоду та критикують політичні системи, що склалися в Австрії й Німеччині. Використання забарвленої лексики, розмовної мови та їх контамінація з політичною термінологією створює сатиричну експресію. Особливим стилістичним прийомом, що використовується для репрезентації естетичного та ідейного кредо письменника в іронічних коментарях, є наведення цитат із політичного дискурсу прихильників націонал-соціалізму і їхнє художнє обігравання.

РОЗДІЛ 4.

ПРИЙОМИ САТИРИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ГРОТЕСКНО- ФАНТАСМАГОРИЧНОГО СВІТУ В ТЕАТРІ ТА ЛІРИЦІ ЮРИ ЗОЙФЕРА

4.1. Специфіка сатири в малих драматичних формах

Відомий австрійський актор і театральний режисер Отто Таусиг (1922–2011 рр.) у передмові до збірки драматичних текстів Юри Зойфера 2003 року «Усе залежить від нас» («Auf und kommt es an!») коментує значущість та успішність його вкладу до царини театального мистецтва: «У той час, як я ще захоплювався ... театром минулого, він уже розпочав писати п'єси – субверсивні, багатозначні шедеври для малої сцени, із яких міг би сформуватися театр майбутнього, коли б він [Юра Зойфер] вижив» [250, с. 9]. «Театр майбутнього» Юри Зойфера, хоча і за досить короткий проміжок часу, встиг пройти еволюцію свого становлення від агітаційно-пропагандистських скетчів до глибокої філософської драми [42] та початків театру абсурду. Водночас помітними є розвиток і трансформація засобів сатиричного зображення дійсності.

Витоки театральної практики Юри Зойфера знаходимо в малих драматичних формах, зокрема у двох пролетарських святкуваннях «Ялинка людства» («Christbaum der Menschheit») та «Король 1933 мертвий – Хай живе король 1934!» («König 1933 ist tot – Es lebe König 1934!») (нім. Proletarische Feiern, одноактівки, написані для постановок виїзних театральних труп у період новорічних та різдвяних свят) та трьома короткими скетчами «Урок історії у 2035 році» («Geschichtsstunde im Jahre 2035»), «Картини навкруги вагончика з сосисками» («Bilder um einen Würstelwagen»), «Найвірніший громадянин Багдада (Східна казка)» («Der treueste Bürger Bagdads (Ein orientalisches Märchen)»).

Обидві сцени для пролетарських святкувань «Ялинка людства» (1932 р.) та «Король 1933 мертвий – Хай живе король 1934!» (1933 р.) були написані Юрою Зойфером на замовлення для постановок «Червоних акторів» (нім. Rote Spieler), театральної групи молодих заангажованих виконавців агітаційного театру, що в

1932 році були офіційно визнані та спонсорувалися Соціал-демократичною робітничою партією Австрії (СДРПА). Члени політичного кабаре Відня, серед них і Юра Зойфер (варто згадати есе «Політичний театр», де Ю. Зойфер апелює до теми агітпропу в театральній практиці), підтримували ініціативу агітаційно-пропагандистської сцени та часто консультували такі групи. Платформою для публікації п'єс став журнал СДРПА «Політична сцена» («Politische Bühne»), що виходив друком з вересня 1932 року [156, с. 101].

Обидва твори апелюють до проблеми класового поділу капіталістичного суспільства. У тексті «Ялинка людства» класовий розподіл символічно репрезентує локалізована посередині сцени різдвяна ялинка, з боку пролетаріату вона прикрашена бідно, з боку ж правлячої верхівки – вражає розкішними прикрасами. Сатиричний ефект досягнуто шляхом чергування реплік класових репрезентантів (різдвяні бажання, молитовні звернення, демонстрація процесу роздачі різдвяних подарунків), які різко контрастують одна з одною. Наприклад:

Селянин, склавши руки для молитви й опустившись на коліна: Господи Боже! У цей день, який тобі належить, благаю я Тебе...

Великий землевласник, так само на колінах: Господи Боже! У цей день прошу я Тебе...

Селянин: ...пошли нам гарний врожай, аби ми отримали роботу і не мусили голодувати ...

Великий землевласник: Пошли нам поганий врожай, напусти засуху на посів, аби виріс дохід! [250, с. 19]

Особливістю цієї п'єси є введення хору голосів до тексту (нім. Sprechchor, театральний хор, що в один голос декламує «незакінчений за формою, добре римований та гармонійно ритмізований ліричний твір, а не лаконічний та прецизійний заклик [142, с. 13]»). До такого засобу введення образності до тексту у 20-х рр. ХХ ст. вдавалися німецькомовні автори Карл Данц, Лобо Франк, Альфред Тіме, Фріц Розенфельд, Германн Клаудіус, Карл Фогт та ін.). У тексті Ю. Зойфера хору голосів відведена роль не лише декламаторів партійних лозунгів

перед пролетаріатом, він функціонує як стимул для критичного мислення та слугує для самовиховання [277, с. 453].

Антагоністом хору в тексті є невидимий проповідник, котрий алегорично уособлює ідеологію, основною метою якої є замовчування й затушовування класових протиріч. Хор піддає сумніву репліки проповідника, що є ще одним способом досягнення сатиричного ефекту. Наприклад:

«Голос проповідника: З одними й тими ж проханнями звертаються кожного року до Отця усі люди.

Хор: Це правда?

Голос проповідника: Про одне й те ж саме молять люди в день, коли народився Господь.

Хор: Це правда?

Голос проповідника: Багаті й бідні єдині у своїй молитві. Як чудово!

Хор: Це правда? Це правда? Ми запитаємо вас!» [250, с. 19].

Австрійський зойферознавець Герхард Шайт у дослідженні раннього Ю. Зойфера наголошує на його схильності до алегоризації [230, с. 17] – прийому, який виконує одну з основних функцій у конструюванні гротескно-фантазмагоричного світу. Дефініюючи сатиру як прийом, що базується на деструкції реального зв'язку сутності об'єкта та її демонстрації в тексті, він проводить паралелі з алегорією та відмічає продуктивність їх контамінації в ранніх театральних спробах сатирика [230, с. 19].

Прийом сатиричної алегорії експліковано у сцені «Король 1933 мертвий – Хай живе король 1934!», героями якої є Пан Капітал, Пані Суспільний порядок, Генерал Фашизм – вічні, алегорично замасковані конструкти людської коекзистенції, втілені в іпостасях дійових осіб.

Прикладом позитивної відповіді на питання Г. Шайта стосовно продуктивності алегоризованої сатири («Чи може маскування викликати не лише сміх, а з допомогою усвідомленого контрасту пролити світло на істинну сутність і на реальний, хоча й деформований, зв'язок сутності та її вияву?») [230, с. 18] може слугувати саме ця п'єса Юри Зойфера.

Вибір часово-просторових координат (дія у творі протікає в новорічну ніч, момент переходу з 1933 в 1934 рік, який алегорично репрезентований появою Нового 1934 року в образі юнака на порозі палацу) уможлиблює розширення сатиричної палітри.

Сатиричне викривлення репрезентовано крізь призму концепту традиції, загальноприйнятого переконання в тому, що прихід нового року неодмінно супроводжується позитивними зрушеннями в суспільному житті. Сатира на традицію, а водночас і експлікація класової нерівності, виявлення стратегій маніпулювання, пустих обіцянок представлені, наприклад, на початку п'єси в розмові робітника та керівника.

«Шеф, якого переслідує робітник, виходить на сцену: Залиште мене у спокої! Я Вам сказав, що в наступному році Ви отримаєте свою надбавку до заробітної платні у п'ять шилінгів.

Робітник: Але пане керівнику! Новий рік уже на порозі!

Шеф: Що стосується мене, то він може залишитися на вулиці» [250, с. 23].

Критику засобів масової інформації як способу викривленої презентації політичних подій, що стане лейтмотивною в пізніших п'єсах письменника, експліковано вже в проаналізованій сцені. Непомітний прихід до влади нового псевдонародного обранця, що є алюзією на прихід Адольфа Гітлера до влади в Німеччині, драматизується ЗМІ як найвизначніша подія саме для пролетаріату.

«Промова по радіо: Увага! Увага! Говорить радіо тутутутууу... Новий рік був прийнятий народом з надзвичайним захватом...» [251, с. 514].

В основній частині дійові особи репрезентують абстрактні поняття, що є запозиченням естетики середньовічних містерій та народної драми Фердинанда Раймунда (міністр фінансів – Пан Капітал, командир лейб-гвардії – Генерал Фашизм, придворна дама, відповідальна за проведення церемоній, – Пані Суспільний порядок). З одного боку, вони представляють радників гаранта, які з допомогою обманних маневрів тримають владу у своїх руках, з іншого – самі ці поняття, що завдяки алегоричному зображенню презентують протиріччя капіталістичного порядку.

Продуктивним є вибір хронотопу: «Зойфер транспонує капіталістичну дійсність до феодального порядку, очевидно, з метою експлікації владних відносин» [230, с. 19]. Символом часу в тексті є процес приходу Нового 1934 року, що змінює Старий 1933. Контамінація двох соціально-економічних моделей та експлікація часу як символічного переходу до певного оновлення, що піддається сатиричному висміюванню в тексті, унаочнює перманентність існування трьох конструктів, представлених в алегоричних образах радників короля (Капіталу, Фашизму, Суспільного порядку); ілюзія суспільного порядку, вічний фашизм та влада капіталізму залишаються поза часово-просторовими координатами.

Уже в ранніх театральних спробах сатирика використано притаманні мистецтву кабаре художні засоби, що слугують платформою для досягнення сатиричного ефекту.

Вплив епічного театру Б. Брехта, зокрема теорії ефекту одивнення, можемо спостерігати в наявності елементів мультимедіальності (у тексті присутня контрафактура на зонг Барбари із «Тригрошової опери»), наприклад, сатиричних **зонгів**, які виконують на мелодії «Сторожа на Рейні» («Die Wacht am Rhein»), «Пан Гадубранд живе без тривоги» («Herr Hadubrand lebt ohne Sorg'»), «Ми переможно хочемо розбити Францію» («Siegreich wollen wir Frankreich schlagen»), шлягерів та воєнних маршів. Сатиричний ефект досягнуто завдяки дисонансу тексту оригінальної пісні та контрафактури Ю. Зойфера. Наприклад, пісня Генерала Фашизму про мир контрастує з закликом до воєнних дій патріотичної пісні «Ми урочисто хочемо розбити Францію».

«Musketier seins lustige Brüder,
Haben frohen Mut, ja Mut.
Denn auf Erden steht es, steht es wieder
Mit dem Frieden gut» [251, с. 512].

(Мушкетери – веселі брати, / Веселі та мужні, / Оскільки на землі знову / Все в порядку з миром).

Застосування у п'єсі **техніки гри у грі**, або ж фікційної **метадрами**, «шляхом чого досягається потенціювання фікційності та розгалуження структури перспектив» [202, с. 446–447], є ще однією особливістю сатири Ю. Зойфера в його ранній творчості. Ця техніка виявляється, наприклад, у знайомстві радників з майбутнім королем, що контрастує з іманентно притаманними ознаками героїв. Театр, який влаштовують дійові особи, перериває репліка пані Суспільний порядок, що наближає фікційну мета драму до епізованої:

«Суспільний порядок (тихо до Генерала Фашизму): Достатньо грати в театр! Молодий дурень вірить усьому. Ми обведемо його навколо пальця, як і його попередників» [251, с. 513].

Вихід із власної ролі є також важливим елементом кабаре, що слугує демаскуванню об'єкта сатиричного висміювання. Цей прийом помітний, наприклад, у зверненні радників до екс-короля під час диктування промови молодому регенту.

«Генерал Фашизм: Волоцюга, який заважає тронній промові Вашої Величності своєю огидною присутністю. (До Старого Року): Геть! (Він викидає його ударом. Продовжує суфлювати): ... милосердя та людяності...» [251, с. 513].

Щодо семантичних особливостей твору, то слід відзначити відсутність діалекту та розмовної мови, які є домінантними конструктами в його повноформатних п'єсах; Юра Зойфер вдається до зображення з допомогою літературної німецької мови, що детерміновано пропагандистсько-агітаційним характером текстів.

Специфічний місток до повноформатних драматичних творів, що вважаються апогеєм фантасмагоричного театру Юри Зойфера, вибудовують одноактівки «Найвірніший громадянин Багдада (Східна казка)», «Урок історії у 2035 році» та «Картини навколо вагончика з сосисками», які, за ремаркою зойферознавця Петера Лангманна [185, с. 105], поступаються лише форматом, але в жодному разі не естетичною цінністю.

Восени 1934 року до програми театру-кабаре ABC «Через Багдад до Вінети» («Via Bagdad nach Vineta») була включена сценка «Найвірніший

громадянин Багдада (Східна казка)», оригінальність проблематики якої полягає в апелюванні до єврейського питання в австрійській становій державі.

Унікальність вибору центральної теми п'єси пов'язана з проблемою ідентичності Юри Зойфера: незважаючи на національну належність письменника, як у творчості, так і в епістолярії експліцитно не прослідковується (само)ототожнення з єврейським народом. Більш того, варто відзначити антисемітські кліше, наявні в його ліричному доробку («Капіталістичне благословення» («Kapitalistischer Segensspruch»), «П'ять кілець» («Fünf Ringe»)). Саме тому сцена «Найвірніший громадянин Багдада (Східна казка)» є цікавою в аспекті демонстрації амбівалентності ставлення письменника до єврейського питання.

Тенденція до сатиричної алегоризації продовжена у виборі топосу, спрямованого на орієнталізм: ідея станової держави локалізована у столиці Іраку – Багдаді. Результатом такої констеляції є низка алюзій, що функціонують як сатиричні конструкти: східний Багдад – Відень 30-х років XX століття, базар – віденський ярмарок, великий візир – федеральний президент, ісламський світ Близького Сходу – християнська західна Європа [250, с. 352].

Важливим елементом сатиричного моделювання в цій сцені є епічна структура твору – до драматичного тексту інтегрований оповідач, Шахерезада, яка розповідає параболу XX століття в сатирично-іронічній манері:

«Казка називається «Найвірніший громадянин Багдада»; але насправді вона захищена копірайтом, зокрема і всі права на радіо- та телепередачу, так, що той з вас, хто наважиться розпустити на неї свої грішні руки, шляхом рішення суду понесе збитки у вигляді грошей, скота, служників, хатніх робітниць, дружин і буде проклятим аж до третього та четвертого видання» [250, с. 47].

У зв'язку зі встановленням фашистської диктатури гостро постало питання подальшої долі національних меншин, зокрема і євреїв, до яких належав сам автор. Свої рефлексії щодо проблеми зростання антисемітських настроїв у парламенті та поміж населення письменник відобразив у східній казці: подібно до

Лессінгової драми «Євреї», Юра Зойфер конструює свою сатиру-параболу ХХ століття.

Каліф Багдада, переодягнувшись простим погоничем віслюків, намагається інтегруватися до народу, щоб досягнути суспільні настрої у країні. У результаті діалогу з торговцями найвірнішим та наймудрішим громадянином виявляється іудей.

«ХАРУН: ... Швидко говори: Ти ісмаїліт?

РУБЕН: З «р», пане...

ШАХЕРЕЗАДА: Враз оторопів Харун Милосердний і поринув у глибокі роздуми.

ХАРУН: Неприємно...» [250, с. 53]

Критика політичної дійсності реалізується в тексті шляхом висміювання рішення, яке приймає розчарований і розгублений каліф, та іронічної експлікації неможливості екзистенції єврейства в рамках фашистської диктатури.

«ХАРУН: Ти можеш це, мій найвірніший! Закричи голосно і дзвінко: Геть Харуна! Коли ти це кричиш, то по праву отримаєш бастонаду і моє неприємно довге перебування з тобою буде мати єдино гідний кінець.

РУБЕН: А що буде, пане, якщо я не кричу: Геть Харуна?

ХАРУН: Тоді ти також по праву отримаєш бастонаду. Оскільки ти не підкорився наказу свого милостивого пана, який є справедливим і залишається таким, хай там як складеться ситуація» [250, с. 53].

Сатиричне висміювання політики австрофашизму, яка перманентно використовувала єврейський капітал і водночас породжувала антисемітські настрої, досягає свого апогею в завершальній репліці Рубена «Важко бути каліфом», що є модифікацією назви комедійної п'єси Шолома Алейхема «Важко бути євреєм». Доведення до абсурду проблеми антисемітизму, ситуації, за якої єврей висловлює своє співчуття антисеміту, підсилює сатиричний ефект п'єси.

Паралельно критиці антисемітизму у становій державі Юра Зойфер конструює сатиру на фаталізм, пасивність єврейського народу, невиправдану нездатність до опору, підкорення, перетворення в «найвірнішого з підданців»

[250, с. 52] та колабораціонізм – проблему, яка займала чи не домінантне місце в післявоєнних розвідках літературознавців та істориків, а також рефлексіях філософів після Шоа.

«ХАРУН: Таємниця мого фаталізму, пане? А чи можу я бути іншим як не фаталістичним перед Вашим ликом!» [250, с. 52].

Однак така критика пасивності та фаталізму спрямована не лише на єврейську меншину, сатирик експлікує глобальну проблему Австрії – шляхом уведення в текст хору піддається висміюванню покірність усього народу Австрії.

«ГОЛОС ВЕЛИКОГО ВІЗИРА: ... і нехай цей базар усього ісламського світу Близького Сходу стане взірцем малоазіатської торгівлі, малоазіатських змін та малоазіатського фаталізму! Кісмет!

ХОР: Кісмет!» [250, с. 48].

Сцена «Урок історії у 2035 році», написана в жанрі наукової фантастики, репрезентує спробу сатирика переосмислити дійсність 30-х років XX століття з художньої ретроспективи. Суспільно-політична сатира Юри Зойфера зреалізована в художньому просторі шкільної дійсності на уроці історії, який у часовій системі координат віддалений на століття від репрезентованої реальності. Лейтмотивною є сатирично оформлена репрезентація засадничих принципів станової держави, яка в тексті літератора представлена як «застиглий час» [250, с. 37], «неосередньовіччя» [250, с. 39] – автор нівелює псевдопрогресивні амбіції європейців початку XX століття.

На поетикальному рівні сатиричний ефект конструюється на принципі постановки питання вчителя та неправильної відповіді учня, яка є відображенням тогочасної австрофашистської дійсності. Сатирична критика неприйнятної для автора суспільно-політичної реальності торкається багатьох аспектів. Проведення паралелей між становою державою та африканською країною Сомалі репрезентує критику на економічний та культурний розвиток Австрії. Завдяки застосуванню методу «неправильної відповіді» експліковані австрійські реалії XX століття: пір'їна півня на головних уборах геймверу, альянсу на протистояння серед

парламентарів, альянсу на залежність Австрії від іноземного капіталу та ін. [250, с. 351].

«ЛЬОРК: ... Країна була так званою чорною країною. Правила каста священиків та родини воїнів. Вожді ходили всюди в бойовому розписі та носили варварські прикраси з пір'я на голові, але нападали один на одного. Насправді їм і не потрібно говорити, бо країна вважалася колонією. Населенням були негри» [250, с. 40].

Саркастична репрезентація культурного розвитку станової держави також наявна в цьому творі. Культура тогочасної Австрії в тексті зведена до абсолютної відсутності:

«ПРОФЕСОР: Льорк, що Ви можете сказати про культурне життя цього часу?

ЛЬОРК: Нічого.

ПРОФЕСОР: Дуже добре! Сідайте!» [250, с. 40].

Лейтмотивним сатиричним вектором є висміювання псевдонезалежності ЗМІ від правлячої верхівки.

«КАГАН: Оптимізм. Загальне переконання преси було: Усе йде вперед!

ПРОФЕСОР: Була це справді думка преси? Їй ніхто не підказав?» [250, с. 39].

Водночас критикується населення, яке безвільно, без жодної рефлексії піддавалося впливу засобів масової інформації.

«МАЙЄР: У психіатричній клініці було встановлено, що йдеться про дванадцять останніх австрійців, які все ще вірили оптимістичним радіоновинам») [250, с. 43].

Проблема бюрократії, яка, на думку письменника, сягає апогею в Австрії 30-х рр. XX століття, сатирично представлена як один із засобів катування віденців:

«ПРОФЕСОР: Не викрикуйте! Скажіть мені, Мюллер, чи був у древніх віденців якийсь пристрій для катування? МЮЛЛЕР: Так, прошу. Найважливішим

методом катування був службовий порядок. Зурмінгер називає цей засіб «болісне і прокляте катування»» [250, с. 41].

Разом з диктаторськими принципами, що піддаються висміюванню в тексті («ПРОФЕСОР: Тепер, Каган, принципи управління у 30-х роках XX століття. Загалом ці принципи звучали так: Тримати язик за зубами!») [250, с. 39], Юра Зойфер екстраполює свою критику і на Третій Рейх:

«ПРОФЕСОР: Кожен віденець вбачав у іншому цілителя. Тому було чути, як на віденських вулицях звучали гучні призови, себто нехай та чи та людина видужує: «Нехай видужує цей!» чи «Нехай видужує той!», так, пише Зурмінгер, деякий час здоровкалися древні віденці» [250, с. 43].

«Картинки навколо вагончика з сосисками», завершальний твір малих драматичних форм, вийшов друком у щотижневику «Зоннтаг» («Sonntag») у 1937 році. Сатиричний діалог, що розгортається між двома чоловіками за ремонтом вагончика з сосисками, базується на принципі інкогерентності – питання стосується стану вагончика, а відповідь – політичного становища в Європі. Визначальною рисою цього діалогу є введення віденського діалекту, що насичений політичними алюзіями – німецько-японський антикомінтернівський пакт від 25 листопада 1936 року, німецько-італійський договір «Вісь Берлін-Рим» від 25 жовтня 1936 року та ін. [250, с. 352]

Хоча проаналізовані в цьому підрозділі малі драматичні форми не утворюють ядро гротескно-фантазмагоричного театру сатирика, вони є цінним матеріалом, оскільки демонструють низку методів сатиричного моделювання (до них насамперед можемо віднести введення «хору голосів», техніку гри у гри, виходу з власної ролі тощо), які знаходять своє вираження й еволюціонують у повноформатних п'єсах «міттельштюк».

До об'єктів сатиричної репрезентації в малих драматичних формах належать насамперед ідолопоклонство традиції та консерватизм, фаталізм та пасивність пролетаріату, зокрема єврейської його частини, залежність ЗМІ, фашистські настрої тощо.

4.2. Суспільно-історичні катаклізми у дзеркалі сатиричних п'єс Юри Зойфера 1936–1937 рр.

Експерименти Юри Зойфера в жанрі «Mittelstück» увінчалися створенням п'яти повноформатних сатиричних п'єс: «Кінець світу («Вже довго світові не бути...»))» («Der Weltuntergang («Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang»)), «Асторія» («Astoria»), «Вінета (Затонуле місто)» («Vineta (Die versunkene Stadt»)), «Лехнер Еді заглядає в рай» («Der Lechner Edi schaut ins Paradies»)) та «Бродвейська мелодія 1492 року» («Broadway-Melodie 1492»)), які демонструють унікальний синтез відображення доленосних подій міжвоєнного двадцятиліття й апелювання до вічних філософських та екзистенціальних питань, завдяки чому вони не лише прочитуються як важливі історичні документи, а й майже через століття вражають своєю актуальністю.

Елемент фікційного, що є засадничим принципом моделювання художньої дійсності його повноформатних п'єс, демонструє продовження традиції фантасмагоричного театру Йогана Нестроя та Фердинанда Раймунда й функціонує як продуктивний засіб для реалізації сатиричного ефекту.

Явище фікційного і його функції в художньому тексті привертали увагу багатьох дослідників (В. Ізер, О. Ковтун, Р. Лахман, Г. Файхінгер, В. Шмід та ін.), оскільки спектр проблем у цій царині безмежний. В. Шмід у «Нарратології» визначає фікційне як домінантну ознаку художнього твору, тобто ту обставину, що вказує на фіктивність, вигаданість зображеного в тексті світу. Водночас термін «фікційний» характеризує специфіку тексту, поняття фіктивний (вигаданий) стосується онтологічного статусу, представленого у фікційному тексті [33, с. 22].

У процесі написання твору, вдаючись до фікції, автор конструює власну модель світу, який не обов'язково має пряме відношення до світу реального, хоча й може черпати з нього певні тематичні одиниці. На думку В. Ізера, створення фікційного тексту відбувається завдяки селекції з систем навколишнього світу

елементів, що є елементами реальності. Такі складники тексту самі по собі не є фіктивними, вигадкою постає вибір. Завдяки подібному вимислу сполучені поля тексту відмежовуються одне від одного, оскільки їхні кордони перетнуто [30, с. 188].

Якщо говорити про фікційне як ознаку незмінно притаманну будь-якому літературному твору, видається необхідним виокремити тексти, у яких наявний тип фікційного як елемент незвичайного. Доречно згадати в цьому контексті працю О. Ковтун «Художній вимисел у літературі XX століття», де розглядаються два типи вимислу: первинна умовність, яка характеризує образну природу мистецтва, а також набір виразних засобів, притаманних різним видам мистецтва, і вторинна умовність, що означає навмисний відступ письменника від буквальної правдоподібності [19, с. 11]. У цьому підрозділі значна увага приділяється сатиричній умовності, тобто ролі фікційного в сатиричному тексті та обґрунтуванню того, як елемент незвичайного слугує завданню комічного перетворення реальності.

Суть побудови художнього світу в сатиричному творі полягає в інакомовленні, тобто представлена у творі картина світу набуває умовного характеру. Однак таке перетворення реальності не завжди переходить межу фікційного як незвичайного, тому видається доцільним говорити про два способи виявлення негативного: не виходячи за рамки стриманого припущення або ж вдаючись до фікційного як абсолютно незвичайного [19, с. 211]. Завдяки елементу фікційного в сатиричному тексті реальність переосмислюється іронічно, гротескно, з викривальним, знищуючим сміхом.

Драми «Кінець світу», «Асторія», «Вінета» Юри Зойфера формують фантастичну драматичну трилогію. П'єса «Кінець світу» є передісторією до «Вінети», де зображено світ перед апокаліпсисом, світ, у якому панує хаос, у «Вінеті» ж катастрофа кінця світу стала дійсністю. Як зазначає Т. Ліхтман, «Вінета» за своєю фабулою постає як продовження драми «Кінець світу» й демонструє тематичну паралель до «Асторії» [191, с. 140].

Прем'єра п'єси «Кінець світу («Вже довго світові не бути...»)), витримана у традиції австрійської сатиричної апокаліптики (тут можемо пригадати фантазмагоричну комедію «Злий дух Лумпацівагабундус» Й. Нестроя та драму «Останні дні людства» Карла Крауса), відбулася на сцені театру «АВС» 6 травня 1936 року, у тих часових координатах, коли загроза армагедону, беручи до уваги історичні реалії (Друга італо-абіссинська війна, формування «Осі Берлін–Рим», незадовго потому – початок громадянської війни в Іспанії, що стала «репетицією» Другої світової війни), була близькою до свого здійснення. Сатирична репрезентація європейської цивілізації на межі світової війни конструюється, базується на метафорі апокаліпсису.

Визначальною особливістю цієї п'єси є її рамкова композиція. Дія відбувається у двох площинах, при створенні яких письменник вдається до різних типів уведення фікційного в текст. У першому випадку автор використовує елемент фікційного як незвичайного, у другому – драматизує ситуацію «якби..., то...»: як би поводитиме себе людство, дізнавшись про прийдешній кінець світу.

Дія відбувається в Космосі, де вальс планет порушила Земля, яка страждає від важкої хвороби. На своєрідній нараді планет та Сонця було вирішено звільнити Землю від людства, відправивши на неї комету Конрад. Вдаючись до незвичайного сатиричного вимислу, автор критикує суспільно-політичну дійсність. Як зауважує О. Ковтун, письменник-сатирик запевняє читачів: того, про що я пишу, звичайно, не буває і бути не може. Читач натомість внутрішньо заперечує: ні, все так і є насправді, якщо абстрагуватися від форми зображення, розпізнати в пародії об'єкт пародіювання [19, с. 221]. Викривлена картина світу порівняно з дійсністю фікційного сатиричного тексту і призводить до розуміння читачем цього факту. Яскравим прикладом викривленої картини світу є сцена у Всесвіті, де Сонце зупиняє всупереч усім фізичним законам природний рух планет і починає разом з ними вершити суд над Землею.

«САТУРН:... Але ж це суперечить усім фізичним законам!

СОНЦЕ (презирливо): Ха! Фізичні закони! А хіба відповідає фізичним законам те, що ви всі зараз застигли, як намальовані?

МАРС: Атож! Я весь час дивуюся з цього!

СОНЦЕ: Я добилася декрету в найвищій інстанції. Закони фізики тимчасово відмінені.

САТУРН: Але ж астрономічні теорії... ?

СОНЦЕ: Також будуть змінені! Спочатку завжди видаються декрети, а вже потім вони підкріплюються теоріями» [11, с. 17].

Сонце є уособленням австрофашистської диктатури 30-х років ХХ століття, її абсурдної політики, яка суперечила будь-якій логіці та моральним нормам суспільства. Комета Конрад є втіленням образу довірливого марксиста, який покійно виконує розпорядження та йде на масове знищення.

«СОНЦЕ: Тоді тільки трах-тарарах – і Земля обезлюдніла! Ви все зрозуміли?...

КОМЕТА: Гаразд, гаразд. Через місяць. А що таке місяць? Адже час, наскільки мені відомо, штука відносна. (Зітхаючи) Проклята фізика!

СОНЦЕ: Мається на увазі земний місяць. Ну то як? Готові?

КОМЕТА: З лихом пополам» [11, с. 21].

В основній частині п'єси автор апелює до проблеми пасивності європейського населення в період коричневої чуми, нездатності до рефлексії, спрямованої на злободенність, небажання визнавати катастрофу та протистояти їй. Ідея дистанціювання людства переплітається з ідеєю відчуження, втрати ідентичності. Герої п'єси «Кінець світу» деіндивідуалізовані, вони не мають конкретних імен, лише уособлюють певні соціальні типи. Така відсутність ідентичності, зображена в поетиці тексту, увиразнюється «апокаліптичною» мовою, позбавленою своїх основних функцій та синтезованою лише з кліше та цитат.

Мотив дистанціювання та відчуження від катастрофи простежується, наприклад, у діалозі двох дам, сатиричний ефект досягається при цьому шляхом

доведення ситуації до абсурду – експлікований дисонанс у навколишньому світі та внутрішньому світі героїв.

«ДРУГА ПАНІ: А що носитимуть під час кінця світу?

ПЕРША ПАНІ: Паулетта Грюнцвайг привезла з Парижу чудові моделі. Модними будуть темні тони, прості фасони – якраз такі, що відповідатимуть цій сумній події – припасовані до стрункої талії» [11, с. 28-29].

Сатира на незаангажованість політичними подіями переважно жіночої частини населення, яка стрижнем проходить через усю творчість письменника, знаходить своє вираження і в цьому тексті. Представниці слабкої статі зведені до типів, що уособлюють поверхневність та обмеженість, небажання критично оцінювати події та нездатність до рефлексії. Прикладом може слугувати пасаж розмови військовослужбовця та його нареченої.

«ДІВЧИНА: Що ти читаєш, любий?

ЮНАК: Про кінець світу!

ДІВЧИНА: Ах, знову ця дурна політика! Це ж шкідливо для тебе, любий! Особливо тепер, коли ти служиш у четвертому Ко- і Кометному єгерському полку» [11, с. 30].

Критика світогляду дрібної буржуазії як такої, що повністю залежить від авторитетів, реалізується шляхом інтегрованого до тексту псевдодіалогу діви з папугою, який насправді є діалогом з самою собою. Комічність підсилюється завдяки ефекту відлуння – повтору птахою останніх слів діви, це підкреслює логічні помилки, зазначені в попередній репліці.

«ДІВА: ... Я вклала ту дещицю, яку ще мала, в позику з нагоди кінця світу! А тому 5 відсотків річних будуть мені, як божа помана!

ПАПУГА: Омана! Омана!» [11, с. 34].

Відсутність будь-якого аналізу злободенних подій продемонстровано на прикладі діалогу двох віденців Майєрів (німецькою мовою прізвища героїв є омофонами (Meyer та Mayer), що підкреслює однотипність та підсилює сатиричний ефект). Єдині фрази, які належать героям, є клішовані вислови «Логічно» та «Ви маєте рацію», решту інформації в репліках запозичено з газет.

Висміювання абсурдності націонал-соціалістичної риторики, на якій базувалися маніпуляційні пропагандистські стратегії, продемонстровано на прикладі діалогу науковця Гука та Адольфа Гітлера, що будується на принципі механічної гри слів.

«ГУК: Я думаю...

ФЮРЕР: Тільки не думати!

ГУК: Я гадаю...

ФЮРЕР: Вже краще!

ГУК: Я гадаю, Ви не усвідомлюєте всієї жахливості мого відкриття. Комета знищить усіх нас.

ФЮРЕР: За знищення відповідаю я!

ГУК: Але ж усе людство...

ФЮРЕР: Людство? Не знаю такого.

ГУК: Масове знищення...

ФЮРЕР: Оце мені вже знайоме» [11, с. 25].

Критика засобів масової інформації сягає свого апогею саме в сатиричних зонгах «Телеграф-шансон» та «Шансон журналістів»: газетні репортажі, новини по радіо спотворюють дійсність, слугують радше затуманенню людської свідомості, аніж інформуванню. Вершиною сатиричної критики абсурдності діяльності ЗМІ є введення до тексту в останній сцені журналістки, яка бажає зробити репортаж за п'ять хвилин до кінця світу.

Сатирична критика неготовності Ліги націй протистояти експансії націонал-соціалізму, пасивність її лідерів, що в художній дійсності Юри Зойфера представлена на прикладі переговорів англійського та французького дипломатів, є лейтмотивом цього твору та на поетикальному рівні реалізується шляхом контамінації різних кліше з ділового дискурсу.

«ПЕРШИЙ ДИПЛОМАТ: Але ж кінець світу...

ДРУГИЙ ДИПЛОМАТ: Кінець світу, безперечно, поведе себе як справжній джентльмен.

ПЕРШИЙ ДИПЛОМАТ: Ви переконані в цьому?

ДРУГИЙ ДИПЛОМАТ: Дамо йому шанс» [11, с. 36].

Важливим елементом є також зонги на початку та в кінці п'єси, що протиставляються один одному, де автор твору з допомогою фікційного виявляє власну точку зору щодо порушеної в тексті проблеми. Американський дослідник Г. Ярکا зазначає з цього приводу у своїй монографії «Юра Зойфер. Життя і творчість», що вальс планет на початку п'єси є апофеозом закону та порядку, сатирою на авторитарну державу, яка себе позиціонує як закон природи. Твір закінчується опозиційним зонгом на противагу монотонному покірному співу планет, любовною піснею комети, яка не зважає на накази й рятує Землю [156, с. 285]. Отже, візія утопії в п'єсі «Кінець світу» є своєрідним закликком до публіки зробити правильний вибір заради спасіння людства від апокаліпсису, який тягне за собою європейська політика 30-х рр. XX ст.

У сатиричній п'єсі «Асторія» емпіричній реальності старого світу протиставляється фікція держави нового зразка. Текст драматичного твору, написаний Ю. Зойфером у 1937 році, має реальне підґрунтя. Згідно з репортажем «Санді Експрес» від 17 травня 1936 року, члени лондонських посольств вигадали неіснуючу державу Асторію, а також державні символи й навіть мову, що була сумішшю німецької, іспанської та румунської.

Рамкова композиція п'єси «Асторія», на відміну від такої у драмі «Кінець світу», виконує функцію трансфера зі світу реалістичного до фантасмагорії та є одним із прикладів лімологічної проблематики, що широко репрезентована у творчості Юри Зойфера, насамперед, у його ліричному доробку («Пісня про кордон» («Lied von der Grenze»), «Військово-повітряні навчання на кордоні» («Flugzeugmanöver an der Grenze»), «Землі перетворюються на карти» («Länder werden Karten»)). Державні кордони як елементи лімологічних рефлексій письменника мають переважно негативну конотацію: чи то у зв'язку зі світовими історичними катаклізмами в міжвоєнний період, «чи в передчутті власної долі Юра Зойфер, здається, розвинув особливу антипатію щодо кордонів» [105, с. 163]. Вихідною точкою є проведення протагоністом твору, волоцюгою Гупкою, лінії, що функціонує як кордон між текстуальною дійсністю

(реальністю, у якій від початку існують дійові особи) та фантастичним вимислом (вигаданою державою Асторією).

«ГУПКА: А що, якби десь на білім світі була така лінія, спеціальна лінія, котра б віддаляла царство дійсності від царства казки, і коли б я, цілком випадково, навіть не здогадуючись про це, прогулювався по цій лінії (проводить довгасту риску у вуличній пилюці), ось так...» [11, с. 114].

Перетнувши так звану межу між дійсністю та фантастикою, Гупка висуває ідею створення фіктивної держави. Комічність прециденту досягається завдяки доведенню драматизованої ситуації до абсурду – прикладом цього є гротескне зображення місцезнаходження неіснуючої держави.

«ГУПКА:... Але ж це так просто! Пересікаєте Тихий океан трьома республіками праворуч. Біля четвертої нафтової свердловини повертаєте, прямуєте ліворуч через Ріо Супероскід» [11, с. 130].

Описана автором у творі фіктивна держава Асторія є складним та багатозначним поняттям. З одного боку, вигадана держава у п'єсі є сатиричним відображенням тогочасної дійсності, станової держави Австрії періоду австрофашизму (простежується подібність між назвами Австрія і Асторія на фонетичному рівні). З іншого боку, ця фіктивна держава є не тільки політичною утопією держави нового зразка, нового світу, який у гротескно-сатиричній формі протиставляється світу старому, вона постає швидше утопією приватною всередині величезної політичної утопії, де кожен із персонажів вигадує свою «Асторію». Яскравим прикладом демонстрації власної ілюзії є діалог волоцюг Пауля та Пістолетті.

«ПАУЛЬ (переконливо): А чом би й ні? Чим більше нужди і злиднів деінде, тим більше блаженства в Асторії. Автоматично. Інакше не буде ніякої рівноваги у світі.

ПІСТОЛЕТТІ (тихо):... У світі немає ніякої рівноваги.

ПАУЛЬ: Є! Інакше навіщо тоді жити?» [11, с. 137].

Незважаючи на іронічну репрезентацію дещо інфантильних роздумів головних героїв щодо утопії батьківщини, письменник імпліцитно наголошує на

необхідності наявності ідеалізму. Таке утопічне світосприйняття уможливлює збереження індивідуумом власної ідентичності у відчуженому суспільстві станової держави.

Домінантним мотивом п'єси є опозиція «держава – батьківщина». Проблеми австрійського суспільства 30-х років XX ст. проєктуються на народ, що залишився без батьківщини.

«Граф: Що ви заправили про народи! Народи – це справа міністерства внутрішніх справ. Хто вам сказав, що для міністерства внутрішніх справ потрібен ще й народ» [11, с. 121].

Отже, поняття держави й батьківщини в цій абстракції не лише не співіснують, вони заперечують одне одного. Завершальний зонг Гупки й Пістолетті демонструє характерний для Юри Зойфера полюс оптимізму – не шукати Асторію, не піддаватися фаталістичним думкам, а самому конструювати свою дійсність. Така точка зору є суголосною комуністичним переконанням, у яких письменник вбачав вихід із складної політичної ситуації в Австрії, тобто п'єсу можна тлумачити як своєрідний революційний заклик, що заохочує пролетаріат не підкорятися фашистській диктатурі станової держави Дольфуса, але й не піддаватися маніпуляціям пропагандистської риторики Третього Рейху.

Елементи поетики цього драматичного твору є також важливими складниками сатиричного конструювання художньої дійсності. Сатиричний ефект досягається передусім шляхом діалектики мовних рівнів. Висміюванню піддається елітарний стиль мовлення як такий, що приховує банальність мовних кліше, натомість розмовна мова волоцюг, діалект є засобами вираження щирості, істинності. Невипадково протагоністу твору вдається повернути собі ідентичність саме в момент, коли він повертається до звичної розмовної мови, насиченої сатиричними метафорами, ідіомами, алюзіями та контамінаціями фразеологізмів, які є важливими засобами комічного в театрі Ю. Зойфера та були детально проаналізовані українським зойферознавцем О. Лучиком.

Завершальну п'єсу апокаліптичної драматичної трилогії «Вінета» вважають апогеєм театральних практик Юри Зойфера. Цей драматичний твір – не

лише художнє відображення суспільно-політичної дійсності, він, написаний у жанрі антиутопії, є зойферівською засторогою, попередженням небезпеки як у політичному аспекті (художнє зображення кінця світу, спричиненого фашистською експансією), так і в екзистенційному вимірі (трагедія втрати власної ідентичності).

Зміщення акцентів з гумористичної сатири до серйозної сатиричної критики виявляється одразу у відсутності сатирично-гумористичних зонгів, що виконували як дидактичну, так і розважальну функції в мистецтві кабаре. Помітним є також мінімізоване використання діалекту, нижньонімецький діалект трапляється лише в першій та останній сцені драматичного тексту, що утворюють реалістичну рамку, де протагоніст, старий моряк Джонні, розповідає про свою подорож на морське дно до затонулого мертвого міста Вінети.

Середньовічне місто Вінета, що, подібно до Атлантиди, знаходиться на морському дні, є відображенням старого «мертвого» світу, не представленого в часовій системі координат: оскільки час у Вінеті зупинився, не відбувається ніяких подій, ніхто не народжується, не помирає, не старіє, не розвивається.

Уся картина змальована в гротескно-гіперболічній манері, що й наближає цю драму до драми абсурдної, однак ця п'єса не може вважатися такою, адже в абсурдистській драмі описують абсурдну ситуацію без будь-якого вербального пояснення. У такому разі дія у «Вінеті» мала б розпочинатися з прибуття протагоніста до мертвого міста, у п'єсі ж перша та остання картини утворюють логічно-каузальну реалістичну рамку [188, с. 238]. Тобто цей твір можемо розглядати як антиутопію з елементами драми абсурду, що виявляються насамперед у деструкції мови – у беззмістовності діалогів жителів затонулого міста та вигуках дійовими особами не пов'язаних між собою словоформ у кульмінації твору.

Як і в попередніх двох п'єсах, автор у гротескно-сатиричній манері введенням фікційного викриває проблеми тогочасної ситуації станової держави. Подібно до випадку з «Асторією», «Вінета», місто ілюзорної екзистенції, є фонетичною алюзією на Відень періоду австрофашизму, а водночас і на всю

Австрію. Консерватизм і традиціоналізм, що придушували революційний настрій населення, піддаються сатиричній критиці. Художньою репрезентацією цієї проблеми є вибір топосу, середньовічного міста (проведення Юрою Зойфером паралелей між суспільно-політичним устроєм Австрії періоду австрофашизму та Середньовіччям неодноразово простежується в його творчості).

Середньовічна легенда про затонуле місто є сатирою на ідеологію, яка орієнтувалася на доіндустріальні суспільні моделі, заперечувала просвітництво та розгортала справжню пропаганду хрестових походів [156, с. 334]. Уособленням такого ритуалізованого консерватизму постає міський писар у Вінеті, який одночасно є втіленням образу австрійського інтелектуала. Критика інтелігенції досягає свого апогею саме в репрезентації цієї дійової особи – інтелектуал, що розуміє всі дії політичної верхівки, представники якої не прагнуть попередити катастрофу та протидіяти, оскільки такий стан речей міг би вивести їх із зони комфорту. Вони готові радше закрити очі на глобальні проблеми, що на текстуальному рівні Юра Зойфер гротескно зображає у створенні писарем наукової роботи під назвою «Забуття як принцип мислення культурних народів».

У «Вінеті» також порушена проблема безробіття, як і в інших творах Юри Зойфера (фейлетони «А після Олімпіади?», «Розчарування молоді», драма «Еді Лехнер заглядає в рай» та ін.). У діалозі Джонні та вінетського волоцюги критикується австрійська політика, яка не здатна подолати безробіття, що у 30-х роках ХХ ст. набуло у становій державі нечуваного розмаху.

«Джонні: [...] А де ви працюєте?

Жебрак: Ніде [...].

Жебрачка: Ти не тутешній. Тому ти й не знаєш, що у Вінеті ніхто не працює. Для багатих – це зайве, а для бідних – непосильне. Одне слово, місцевий звичай.

Джонні: А що ви тут їсте, чорт забирай?

Жебрачка: А у Вінеті ніхто не їсть. Багаті не мають апетиту, а бідні – супу.

Джонні: Це – жахливо. Однак будемо сподіватися...

Жебрак:... що вчора стане краще.

Джонні (трясе його за плечі): Завтра, хлопче, завтра, завтра.

Жебрак (байдуже): Так-так! Завтра. Післязавтра» [11, с. 194].

У Вінеті засуджують не лише політичну ситуацію країни, в описі звичаїв та моральних норм затонулого міста відображено основні риси віденського суспільства: устрій патріархальної родини, примусове заміжжя заради інтересів фірми, фінансові махінації, жертви заради кар'єрного росту. За Г. Яркою, Вінета – гротескна сатира на радикальний крах цього суспільства, затонуле місто є алегорією «затонулого» ХХ століття [156, с. 335].

Юра Зойфер не залишає, однак, свою антиутопію без виходу, він пропонує розв'язання цієї проблеми: збереження власної ідентичності шляхом тотальної резигнації усталених форм. У тексті ця ідея представлена розвитком протагоніста упродовж дії: втрата ідентичності відбувається у зв'язку зі спробою інтегруватися в мертве суспільство, її повернення зумовлене радикальним неприйняттям та бунтом.

Отже, загалом «Вінету» можна вважати антиутопією та авторською візією майбутнього, що порушує як актуальні суспільно-політичні проблеми, так і «вічні» проблеми людського буття.

П'єса «Лехнер Еді заглядає в рай» була створена Юрою Зойфером для постановки на сцені кабаре «Literatur am Naschmarkt» у 1936 році. Цей твір, написаний повністю на віденському діалекті, продовжує традицію фантасмагорії народної драми. Як і попередні п'єси, вона має реалістичну рамку, у якій протагоніст, безробітний Еді, його подруга Фріці та Мотор Пері намагаються відшукати причину безробіття, що, на думку головного героя, провокує всі його нещастя.

У жвавій дискусії, де Еді звинувачує у всьому технічний прогрес, уособленням якого є Мотор Пепі, народжується ідея здійснити подорож у минуле, аби його зупинити. Цей момент є відправною точкою для фантасмагоричної дії, що репрезентує основну частину твору. Упродовж

ретроспективної подорожі дійові особи відвідують науковців та першопрохідців (Гальвані, Галілея, Колумба, Гутенберга, Карла Великого, Архімеда, Орфея) з метою віднайти винуватця технічного прогресу, а водночас – і безробіття Еді. В результаті вони опиняються перед брамою Едему, який має вигляд фабрики з виробництва людей. Еді вирішує зупинити появу людини, однак через любов до Фріці (як і у п'єсі «Кінець світу») відмовляється від свого наміру, з протиріччя «так» і «ні» народжується людина, а історія починає свій хід, головні герої повертаються у свій час, у реалістичну площину п'єси.

Проблематика цієї п'єси, однак, не зводиться лише до експлікації проблем безробіття, хоча їм і відводиться вагома частина тексту в реалістичному плані п'єси, зокрема, обговоренню самогубства молодих людей, котрі не бачать для себе жодної перспективи.

Юра Зойфер робить об'єктом сатиричного висміювання нездоровий патріотизм, з яким, піддаючись політичній пропаганді, йшли на захист батьківщини молоді солдати. Прикладом безглуздості війни, її гірких наслідків, політичної пропаганди псевдопатріотизму є епізод з бездомним калікою паном Андрашеком, що в молоді роки з превеликою гордістю йшов на захист батьківщини.

«ФРІТЦІ: Але пане Андрашек, куди Ви?

СЛПІЙ: На фронт! На Ізонцо! Ура!

ФРІТЦІ: Але ж ... але ж... Ви ж сліпий...

СЛПІЙ (сміється): Любите жартувати? Я цілком придатний! Ми дістали наказ! Ура!» [11, с. 75]

У цій п'єсі сатирик знову ж таки звертається до проблеми фаталізму та пасивності населення Австрії 30-х рр. ХХ століття. Прикладом цього може слугувати пасаж із ретроспективної подорожі дійових осіб через часовий проміжок від кінця до початку Першої світової війни.

«МОТОР: Це зветься упирнати. Ми наближаємося до великої доби, де кожна година удвічі довша й утричі важча для проживання. (День. Група людей, крокуючи задком, йде через сцену.)

ЖІНКА: Війна скінчилася.

ІНШІ: Назавжди!

ЧОЛОВІК: Ми крокуємо вперед до нових часів миру, прогресу... (Група, крокуючи задком, залишає сцену. Під час цього епізоду сліпий грав «Марсельєзу». Мандрівники не зупинялися.)

МОТОР (тихо): Це був дев'ятнадцятий рік.

ФРІТЦІ: А куди вони помарширували?

МОТОР: У чотирнадцятий рік» [11, с. 74].

Сатирична критика технічного прогресу є домінантною у творі: неважливо наскільки далеко зайшла людина в плані технічного розвитку, це не розв'язує глобальних проблем її екзистенції, не відіграє вирішальної ролі в суспільних стосунках. Водночас підкреслюється неможливість його припинення («Теорії витають у повітрі»), оскільки людині іманентно притаманна потреба в задоволенні.

Невдоволення Еді Лехнера сучасністю перегукується з хайдеггерським «Буття-у-світі» та його теорією закинутості. У результаті своїх пошуків протагоніст приходить до висновку, що кожній людині надана свобода вибору, від неї залежить майбутнє (останньою фразою у п'єсі є «Все залежить від нас!» [11, с. 107]), але водночас вона несе повну відповідальність за кожен свій вчинок, на відміну від машин. Ця дидактична п'єса уможливила прокламацію революційних поглядів самого письменника.

Останньою та найбільшою із повноформатних п'єс Юри Зойфера є «Бродвейська мелодія 1492 року», яка з'явилася на сцені театру «АВС» у 1938 році, і, на жаль, сатирику так і не вдалося побачити спектакль на власні очі. Хоча аналізований твір належить перу письменника, варто зазначити, що основна ідея п'єси запозичена в німецьких сатириків періоду Ваймарської республіки Вальтера Газенклевера та Курта Тухольського «Відкриття Америки Христофором Колумбом», тобто текст Юри Зойфера є самобутньою сатиричною обробкою іронічного драматичного твору його колег. Із семи сцен п'єси Газенклевера та Тухольського увазі імпліцитного читача запропонована двадцять

одна в зойферівському варіанті, доповнена тринадцятьма сатиричними зонгами та двома фікційними рівнями, які уможливили розширення палітри об'єктів сатиричної репрезентації.

Поза тим, для п'єси характерна радикалізація суспільно-політичної критики, сатира на вектор культурної політики Австрії 30-х років XX століття, акцентування на проблемі ЗМІ як засобу трансляції інтересів правлячої верхівки, більш наочно продемонстровано наслідки колоніальної, загарбницької політики завдяки введенню топосу Нью-Йорка XX століття.

Першим знову ж таки рамковим композиційним рівнем зойферівської п'єси є епізод, що демонструє пошуки режисером авангардистського театру, місця для постановки своєї історичної п'єси. Така актуалізація першого фікційного рівня твору уможливила сатиричну експлікацію культурної політики станової держави, репрезентацію проблем розвитку авангардного мистецтва на тлі монополії традиційного бюргерського театру, мистецтво якого письменник розглядав як застаріле, неактуальне, беззмістовне. Зазначена позиція драматурга виявляється насамперед у дискусії порт'є та режисера щодо ролі реквізитів у постановці п'єси, де авангардист намагається довести домінантність змістового складника спектаклю. Труднощі розвитку нового мистецтва представлені в тексті розмовою режисера з порт'є Бургтеатру, тобто єдиним, до кого йому вдалося дістатися.

«ПОРТЬЄ: Альстерн, хто Ви власне?

РЕЖИСЕР: Я – режисер.

ПОРТЬЄ: Ось як! Сідайте.

РЕЖИСЕР: Одного авангардистського театру.

ПОРТЬЄ: Тоді знову встаньте. Що Ви хотіли?» [251, с. 649].

Основна частина п'єси, а водночас і другий фікційний рівень, представлена демонстрацією історичного періоду відкриття мореплавцем Христофором Колумбом американського континенту, власне, сюжетна лінія цього рівня і є запозиченою Юрою Зойфером у своїх попередників. Звертаючись знову ж таки до принципу метатеатру, тобто гри у гри, сатирику вдається плавний

перехід до наступного фікційного рівня (такий перехід на поетикальному рівні досягається завдяки методикам брехтівського епічного театру – режисер-авангардист представляє публіці протагоніста Христофора Колумба, а актору роз'яснює основні характеристики його героя).

Естетика відчуження, яка знаходить своє вираження в цьому тексті в повному вимірі, перетворює п'єсу на модель, а дійових осіб – на об'єкти демонстрації цієї моделі. Особливість драматичного твору полягає, власне, в тому, що завдяки драматизації відомого сюжету глядач зосереджується не на фабульних особливостях п'єси, а на тому, яким чином репрезентований та актуалізований цей історичний матеріал. Періодичні ремарки режисера-авангардиста сприяють деісторизації та актуалізації матеріалу, тобто сучасність постійно присутня в тексті.

В основній частині сатирик апелює до проблематики імперіалізму, піддаючи різкій сатиричній критиці загарбницькі політичні вектори держав-гегемонів. Свого апогею висміювання досягає в зонзі «Країни перетворюються на карти», який уже згадувався в контексті аналізу лімологічної проблематики у творчості Юри Зойфера. Сатира на колоніалізм, а також іронічне відображення загарбницьких мотивів, які ховаються за маскою благородних намірів принесення цивілізації у «варварські» землі, простежується в поясненні вождів, що таке колонії.

«КОЛУМБ: Це землі, які ми цивілізуємо. Ми привносимо благословення культури. Ми показуємо їм, що їхні обряди та звичаї є варварськими, що потрібно жити, як ми.

ВОЖДЬ: А потім?

ВЕНДРІНО: Потім вони належать нам.

ВОЖДЬ (курить): Дуже цікаво» [251, с. 692].

Власне, згадані у вищенаведеній цитаті дійові особи Колумб та Вендріно є також сатиричними уособленнями соціально-політичних катаклізмів. Вендріно – прототип прихильників націонал-соціалізму, в образі продемонстровані

медіавістські погляди, варварство, обмеженість такої політики загалом та її пропаганди зокрема.

«ВЕНДРИНО: ... Так, заголовки правильні. Але методи, Господи Ісусе, техніка реклам! Чи Ви думаєте, що сьогодні, у 1492 році, люди ще ведуться на таку дурню, якщо вона не прикрашена певним чином? Це ж по-середньовічному. Ви не маєте жодного уявлення про сучасну пропаганду» [251, с. 668].

У п'єсі «Бродвейська мелодія 1492 року» Юра Зойфер продовжує критику тогочасної науки та інтелігенції, яка не намагається протистояти варварству фашистської та націонал-соціалістської ідеології, навпаки, вона пристосовується до таких обставин.

Введення третього фікційного рівня – Нью-Йорку початку минулого століття – уможливило ще більшу актуалізацію п'єси. У ній зображаються наслідки колоніалізму та піддається сатиричній критиці капіталізм, репрезентований в образі кримінальних елементів Пепіто та Вендріно.

Хоча ця п'єса була написана за рік до аншлюсу Австрії Третім Рейхом, з ретроспективної точки зору вона може прочитуватися як своєрідне передбачення письменника для своєї держави, яке, на жаль, стало дійсністю.

Отже, проаналізувавши п'ять повноформатних п'єс Юри Зойфер на предмет виявлення засобів сатиричного зображення можемо зазначати, що домінантним засобом зображення художньої дійсності в його гротескно-фантазмагоричному театрі є введення елемента фантастики, що є продовженням традиції віденської народної драми. Важливе місце також займає діалектика фікційних рівнів, що виявляється в рамковій композиції драм. На семантичному рівні автор досягає сатиричного ефекту завдяки таким художнім засобам, як введення віденського діалекту, гри слів, контамінації фразеологізмів, принципі відлуння та ін. До провідних тем, що піддаються сатиричному висміюванню в текстах письменника, належать політика австрійської дійсності періоду австрофашизму, націонал-соціалістична пропаганда Адольфа Гітлера, деструктивні функції ЗМІ, пасивність та фаталізм пролетаріату.

4.3. Сатиричний вимір лірики Юри Зойфера

На відміну від художньої та публіцистичної прози, а також театральних здобутків Юри Зойфера, лірика супроводжувала сатирика впродовж усього його творчого шляху – починаючи від перших експериментів матуранта (сатира на шкільний порядок «До старих професорів» («An alte Professoren») (1939 р.)) та закінчуючи шедевром із жанру табірної лірики, який синтезує в собі діаметрально протилежні полюси скепсису та оптимізму (гімн в'язнів націонал-соціалізму «Пісня про Дахау» («Das Dachaulied») (серпень, 1938 р.)). У своїй віршованій творчості, що вражає багатогранністю як у жанровому, так і в тематичному аспекті, письменник відобразив емпіричну дійсність шляхом протиставлення реальності та її ідеалізації – такий метод репрезентації є основоположним принципом зойферівської сатири. Цезура 1934 року, відбиток якої можна спостерігати в усій творчій спадщині Юри Зойфера, найяскравіше представлена саме в ліричному доробку письменника.

Лірична спадщина Ю. Зойфера 1932–1933 років нараховує більше сотні сатиричних віршованих творів, опублікованих у колонці «Цвішенруфе лінкс» (нім. «Zwischenrufe links») соціал-демократичної газети «Арбайтер Цайтунг» та в щотижневику СДРПА «Дер Кукук». Специфічність лірики цього періоду полягає в тому, що вона не слугувала завданню політичної пропаганди, а її сатиричний вимір не був зброєю для боротьби пролетаріату в розумінні Георга Лукача. Для неї швидше характерна іронічна легкість і навіть подекуди недооцінка небезпеки, яку становила диктатура австрофашизму та націонал-соціалізму в Німеччині. У ній, на відміну від пізніх творів Юри Зойфера, не експлікований притаманний письменнику оптимізм, відсутня позитивна кінцівка, натомість функція лірики цього періоду полягає саме в запереченні негативного.

Хоча для віршів Юри Зойфера до 1934 року характерна злободенність, вони не можуть вважатися хронологічним відображенням дійсності цього періоду. Письменник звертається до конкретної деталі, через призму якої можуть бути репрезентовані об'єкти сатири, що ними є передусім неправомірність,

корупційність, приниження, диктатура, бідність, традиціоналізм, відчуженість та ін. Отже, письменник у своїй ранній ліриці зробив спробу піддати сатиричному висміюванню глобальні проблеми через локальні прецеденти.

Мова як засіб реалізації критики (пародіювання та гра слів) та мова як її об'єкт (риторика політичної верхівки, мета якої полягає в маніпулюванні масами) є основоположними конструктами сатири у віршованій творчості Юри Зойфера цього періоду.

Поетика аналізованої лірики ґрунтується на використанні таких художніх засобів: на рівні жанровому – пародія (пародія на шлягери: «Lied zur Laute» – пародія на «Коли знову зацвіте білий бузок» («Wenn der weiße Flieder wieder blüht»); пародії на відомі віршовані твори класиків – «Женевська елегія» («Genfer Elegie»), що є пародією на поему Генріха Гейне «Німеччина. Зимова казка» («Deutschland. Ein Wintermärchen»); пародії на колискові пісні – «Спи, дитя, спи» («Schlaf, Kindlein, schlaf»); пародіювання стилю – пародія на канцелярський стиль у «Записці Шлейхера до Бога» («Schleichers Note an Gott»), псевдобарочної мови у «Хроніці 1683 року» («Chronik aus dem Jahre 1683»), пародії на релігійний оригінал «Страшний суд» («Jüngster Tag»); пародії на гімни – «Капіталістичне благословення» («Kapitalistischer Segensspruch») як пародія на «Будь безкінечно благословенна» («Sei gesegnet ohne Ende»); пародія на прислів'я «...Wer einmal lügt, dem glaubt man stets...» («Хто скаже один раз неправду, тому завжди будуть вірити») [251, с. 74], травестія та контрафактура; на рівні використання художніх засобів зображення – гра слів.

Беручи до уваги політичну заангажованість Юри Зойфера в період міжвоєнного двадцятиліття, виправданими видаються об'єкти сатиричної репрезентації, домінантне місце з-поміж яких займає фашистська ідеологія. Виходячи з його ліричної творчості, варто зазначити, що письменник не бачив принципової різниці між фашизмом в Австрії, Італії, Угорщині, Польщі та націонал-соціалізмом у Німеччині. Свої рефлексії стосовно національного шовінізму, що вийшов із лона капіталістичної системи («Der Kapitalismus kennt manches System, / Der Wahnsinn hat manche Methode» («Капіталізм знає багато

систем, / Безумство має багато методів») [258, с. 139]) та був характерним для всієї Європи в зазначений період, сатирик відобразив після поїздки до Німеччини в 1932 році у вірші «Будьте націоналістичними!» («Seid national!»):

«Seid national! Bei dem Refrain
Fällt Rom, Berlin und Warschau ein.
Derselbe Nazi üb'all droht
in Schwarz, in Braun und in Schwarzweißbrot!»

(«Будьте націоналістичними! У рефрені / Вступають Рим, Берлін та Варшава. / Той самий нацист погрожує скрізь, / У чорному, коричневому та чорно-біло-червоному») [258, с. 137].

Отже, прихід Адольфа Гітлера до влади був, на думку автора, логічним продовженням політики Папена, Брюнінга, Шлейхера та Рюбенаха:

«Ganz ohne Adolf kochen gleich
Mit Giftgas sie ein Drittes Reich» [258, с. 138]).

(«Навіть без Адольфа вони готують / На отруйному газі Третій Рейх!»).

Така узагальнена критика урфашизму хоча й була виправданою, все ж видається недостатньо успішною, оскільки мінімізувала загрозу націонал-соціалізму. Окрім узагальненого поняття фашизму, сатиричному викривленню піддаються також його концептуальні характеристики, які в зойферівській алегоризованій обробці експлікують абсурдність своєї сутності. Ідеологію націонал-соціалізму як театр з примітивним сценічним оформленням, а фюрера як шарлатана репрезентовано у вірші «Балаган Третього Рейху» («Schaubude zum dritten Reich»), критики зазнає стилізація та естетизація націонал-соціалістичної повсякденності.

Демонстрація націонал-соціалізму як ідеології, яка за своїми основоположними принципами, що заперечували соціальний прогрес, є ідентичною примітивізму та варварству доцивілізаційного періоду (спираючись на текст, часи до всесвітнього потопу), представлена у вірші «Ящір, прокинься!» («Saurier, erwache!»), він є алюзією на націонал-соціалістичний слоган «Німеччино, прокинься!» («Deutschland, erwache!»):

«Manchmal schufen Riesenechsen
 Von besonderer Statur
 Schlau und roh, zu fünfen, sechsen
 Eine Urwalddiktatur.
 Wer nicht kuschte, ward zerrissen
 «Auf der Flucht» im Urgestein.
 Dieser Brauch hat schwinden müssen?
 Nein, verehrter Saurier, nein» [258, с. 248].

(«Іноді створювали величезні ящірки / Особливої статури / хитрі та варварські, по п'ять, шість / Диктатуру первісного лісу. / Хто не мовчав, був розірваний / «Під час втечі» первинним камінням. / Чи зник цей звичай? / Ні, шановний ящере, ні»)

Яскравим прикладом сатири на вандалізм Адольфа Гітлера є вірш «Матушка говорить» («Matuschka spricht»), де шляхом зіставлення лідера націонал-соціалістів та угорського масового вбивці Сільвестра Матушки еспліковано істинність гітлерівської політики:

«Zwei Sorten gibt's von Massenmördern
 Die einen pflegt ins Kriminal
 Ihr ohne weiters zu befördern,
 Die anderen zum Gneral» [258, с. 129].

(«Існують два види масових убивць: / Одних ви робите злочинцями, / Ніяк не продвигаючи далі, / Інших – генералами»). Разом з маніпулюванням та варварством сатиричній критиці піддається й расизм у віршах «Є два види рас...» («Es gibt zwei Sorten Rassen...»), «Расистська любовна балада» («Rassische Liebesballade»), «Заняття з расової теорії з наочним матеріалом» («Anschauungsunterricht in Rassenlehre»).

Приниження жінки, її фемінності, зведення її ролі лише до машинерії, функція якої полягає у продукуванні солдатів для армії націонал-соціалістів, також є об'єктом сатиричної критики Зойфера. Такий образ представлено, наприклад, у вірші «Балаган Третього Рейху» («Schaaubude zum Dritten Reich»):

«Die Riesendame von Dritten Reich,
Parole: Fünf Kinder auf einen Streich!»

(«Велетенська дама Третього Рейху, / Лозунг: п'ять дітей одним махом!»)
[258, с. 124].

Цій проблемі присвячений вірш «Материнське щастя» («Mutterglück»), у якому на ток-шоу піддається висміюванню багатодітна мати, що сприяє процвітанню капіталістичної системи, народжуючи для неї «гарматне м'ясо».

Абсурдність воєнних дій та мілітаризації пацифіст Зойфер відобразив у своєму вірші «Відстрочка смертної кари затверджена» («Galgenfrist bewilligt»), де сатиричної критики зазнає концепція війни як спосіб збагачення, а також пасивність Ліги націй:

«Und in aller Welt marschieren schon
Soldaten, Soldaten, Soldaten.
Und ein Kriegsgrund ist ja leicht zu besorgen.
Heute nicht mehr? Dann morgen!» [258, с. 130].

(«І в усьому світі уже марширують / Солдати, солдати, солдати. / І причину для війни легко знайти. / Сьогодні вже ні? Тоді завтра!»).

У ліричних текстах Юри Зойфера, об'єктом сатиричного висміювання яких є націонал-соціалістична ідеологія, притаманна надія на протистояння. Такий підхід видається виправданим, оскільки у 1933 році, коли друком вийшли більшість текстів цієї тематики, позиції НСДАП були ще слабкими, а опір – абсолютно можливим. Сатирик робив акцент на абсурдності, беззмістовності націонал-соціалістичної риторики, а також на їхній жорстокості, що уже на початку правління А. Гітлера реалізовувалася у жорстоких терористичних актах, арештах, відкритті перших концентраційних таборів, тотальній диктатурі. Сатира на вибори у Третьому Рейху представлена у вірші «Вибори у Третьому Рейху» («Wahlen im Dritten Reich»). У ньому піддається різкій критиці обмеженість та примітивність диктатури, яка не залишає народу жодного вибору:

«Wollt Adolf ihr oder Hitler?
Deutsche, wählt!» [258, с. 119].

(«Ви бажаєте Адольфа чи Гітлера? / Німці, обирайте!»)

Заключним віршом, який висвітлює націонал-соціалістичні безчинства, став «Гайль Гітлер» («Heil Hitler») від 1933 року. Апелюючи до здорового глузду німецьких громадян, письменник пророчить долю Німеччини у своїх завершальних рядках:

«Blutige Jahre werden vergehen

Dann wirst du alles verstehen» [258, с. 239].

(«Пройдуть кроваві роки / Тоді ти усе зрозумієш»)

Невідповідність правосуддя своєму призначенню, корумпованість судової гілки влади належать до провідних мотивів у творчості письменника. Яскравим прикладом сатиричного оформлення цієї тематики в ліричному доробку є «Пісня юстиції» («Lied der Justiz»), де продажність правової системи репрезентована в алегоричному образі жінки легкої поведінки:

«...Ach, / Es macht in Zivil und in Uniform

Der starke Mann mich schwach.

Doch sie zu nennen, verbieten sie ja

Im Namen der Justizia» [258, с. 145].

(«...Ах, / У цивільному чи в уніформі / Сильний чоловік мене робить слабкою. / Але їх називати вони забороняють / В ім'я правосуддя»).

Сатира на станову державу також представлена в ліриці письменника, наприклад, у вірші «Наші Папенгеймери» («Unsere Papenheimer») літератор піддає висміюванню диктаторські амбіції Енгельберта Дольфуса, який є символом австрофашизму. Сатиричний ефект досягається завдяки зображенню диктатора та його свити як карликів, незначних фігурок у великій грі. Водночас у кінці твору звучить застереження:

«Los! Sorgt dafür, dass die Dollfüße nicht

Bis in den Himmel wachsen!» [258, с. 142].

(«Вперед! Попіклуйся про те, щоб Дольфуси / Не вирости до неба!»).

До об'єктів сатиричного висміювання належить також іронічна презентація письменником націонал-соціалістичних настроїв у Австрії та політики локальної

НСАП. Постійні протистояння націонал-соціалістів з конкуруючими партіями закінчувалися терористичними актами, а також досить значною кількістю жертв. Вектор дій, який використовували націонал-соціалісти, аби прийти до влади, а саме насильство, піддається письменником різкій критиці. Варто відзначити, що у своїй творчості помітна недооцінка небезпеки, що її представляли австрійські націонал-соціалісти в Австрії. До висміювання прихильників націонал-соціалізму, зокрема віденського гауляйтера Е. Фрауенфельда, який був помічений у плагіаті, Юра Зойфер вдавався і у своїх іронічних коментарях.

Саме ця тематика представлена у вірші «Диспут» («Disput»), що вийшов друком 18 червня 1933 року у «Арбайтер Цайтунг» Зокрема сатиричному висміюванню піддається протистоянні австрофашизму та націонал-соціалізму у Австрії. Задля зміцнення своїх позицій обидві партії намагаються завоювати прихильність пролетаріату.

Alte Fahnen Schwang der Zweite
Aus den k.k. Katakomben,
und der Erste warf im Streite
Auf den anderen ein paar Bomben.

Doch was sprach da übler Laune
Der Prolet? «Mich will bedünken,
Dass der Grüne und der Braune,
dass sie alle beide stinken» [258, с. 178].

(«Старими прапорами розмахував другий / Із к. к. катакомб, / А перший кинув у процесі спору / на іншого пару бомб. / Але що сказав тут в поганому настрої / Пролетарій? / Я вважаю, / Що і зелений, і коричневий, / що вони обидва брешуть).

Так, з ретроспективної точки зору можемо зазначити, що пропаганда як націонал-соціалістів, так і австрофашистів, не знайшла відповідної підтримки у пролетаріату.

У деяких ліричних творах наявні рефлексії Юри Зойфера, що перегукуються з антисемітськими поглядами. Зокрема, у вірші «Капіталістичне благословення» сатирик приписує вину за процвітання фашизму саме банкірам єврейського походження, які надавали фінансову підтримку фашистським угрупованням. Письменник висміює не лише вчинки заможних євреїв, у спільній з Джиммі Бергом роботі «П'ять кілець. До Олімпіади 1936» («Fünf Ringe. Zur Olympiade 1936») критикує вчинок євреїв Хелене Майєр та Руді Баль, які погодилися виступати на Олімпіаді під прапором зі свастикию, тоді як зусиллями політичної верхівки націонал-соціалістів впроваджувалася програма геноциду єврейського народу.

Фінансова криза, що позбавила щасливих днів молодих людей, яскраво представлена у вірші «Lied zur Laute», де сатиричний ефект досягається завдяки контрасту ілюзії, репрезентованої в цитатах зі шлягерів, та демонстрації Зойфером тогочасних реалій, які спростовують романтичність попередньої репліки.

Сатира письменника спрямована не лише на фашистську ідеологію, її характеристики та наслідки: у своїй «ліриці викриття» (нім. «Entlarvungslyrik») «Вибори у Третньому Рейху» («Wahlen im Dritten Reich»), «Парад німецьких юристів» («Aufmarsch der deutschen Juristen»), «Різдво сім'ї народів» («Weihnacht einer Völkerfamilie»), «Гітлерівська демократія» («Hitlers Demokratie»), «Вулична балада буржуазної совісті» («Moritat des bürgerlichen Gewissens»), «Балада про Різдво» («Ballade vom Weihnachtsfest») автор експлікує пасивність народу, яку він порівнює у вірші з тишею на кладовищі, а також замовчування проблем у засобах масової інформації.

У період між 1934 та 1938 роками Юра Зойфер зосереджує увагу здебільшого на прозових творах (оповідання та opus magnum – роман «Так помирала партія») та п'єсах, які були засобом пропаганди на сценах політичних кабаре. Щодо ліричної творчості, то вона репрезентована інтегрованими до п'єс зонгами, декількома віршами для газети «Зонтаг» («Sonntag») та лірикою для

малої сцени, написаною у формі діалогу, такі твори драматизували певну історію, що могла б бути рецитованою акторами зі сцени.

Окрім зазначених методів досягнення сатиричного ефекту, в ліриці Юри Зойфера до цезури 1934 року прослідковується тенденція до алегоризації, що пояснюється як уведенням цензури, так і спробою адаптувати ці тексти до декламування зі сцени.

Прикладом такої алегоричної сатири є вірш «Голуб повчає свого сина» («Ein Täuberich belehrt seinen Sohn» (1936 р.)), де у формі настанов птаха-батька щодо поводження з людьми на експліцитному рівні іронічному висміюванню піддаються соціальні проблеми – сентиментальність псевдолюбителів тварин і птахів, примітивність оцінки однієї людини іншою, абсурдність самореклами:

«Ihre Weibchen streuen Semmelkrumen,
Lassen uns auf ihren Schultern hocken,
Um mit diesem (nebstbei ziemlich dummen)
Mittel ihre Männchen anzulocken» [254, с. 195].

(Їхні самки розтрушують крихти булок, / Дозволяють нам сидіти в них на плечах, / Щоб з допомогою цього (достатньо дурного) / способу приваблювати своїх самців)).

На імпліцитному рівні критикується піар перед ЗМІ та демагогія політиків:

«Schau, die drei, die eben debattierten,
Streun uns Körner. Komm wir wollen klaben!
Welch ein Bild für alle Illustrierten:
«Diplomaten füttern Friedenstauben!» [254, с. 196].

(Поглянь, ті троє, що тільки-но вели дебати, / Сиплють нам зерна. Ходімо, позбираємо! / Яка картина для всіх журналів: / Дипломати годують голубів миру!)).

Новорічна балада «Зустріч з пані Майбутнє '37» («Begegnung mit Frau Zukunft '37»), як і одноактівки, піддає сатиричному висміюванню ілюзію оновлення, звертаючись до новорічної тематики. Майбутнє алегорично представлене в образі старої жінки, яка, власне, є і минулим водночас:

«Saß ein Weibchen, krumm und alt,
 an des alten Jahres Ecke;
 Unter ihr glänzt‘ der Asphalt,
 Über ihr die Sternendecke.
 Trug ein Schild – wie staunte ich,
 Als das Schildchen ich gelesen,
 Drauf ihr Name säuberlich
 Schwarz auf weiß gemalt gewesen
 «Zukunft» las ich! Und ich hab‘
 Mund und Augen aufgerissen» [251, с. 209]

(«Сиділа жіночка, крива та стара, / на розі старого року; / Під нею блищав асфальт, / Над нею зоряна ковдра. / Носила табличку – як же я здивувався, / Коли прочитав табличку, / На ній було ім'я, / написане чорним по білому! / «Майбутнє» прочитав я! І я / Відкрив очі й рота»).

Завдяки такому зображенню майбутнього представлена критика пережитків, новорічного оптимізму, нездійснених утопій. Незважаючи на іронічність зображення майбутнього, Юра Зойфер не заперечує високі ідеали Нового часу, натомість він піддає негації саме традиціоналізм та консерватизм, які насаджуються буржуазією в період гострої необхідності революційних змін.

У тому ж жанрі була написана сатирична «Балада про Пепі» («Ballade vom Papi»), що тематично перекликається з п'єсою «Еді Лехнер заглядає в рай» та фейлетоном «Розчарування молоді». Хоча в тексті імпліцитний автор не апелює до політичних питань, політична проблематика стрижнем проходить через увесь твір, адже тут драматизуються наслідки економічної кризи, а саме деградація молоді талановитої людини, її шлях від безробіття до криміналу.

«Пісня простої людини» («Lied des einfachen Menschen») є унікальною контамінацією зойферівського скепсису та гуманізму. Проблема уречевлення людини в масовому суспільстві, відчуження від своєї істинної сутності піддається у творі сатиричному висміюванню:

«Wir sind das schlecht entworfene Skizzenbild

Des Menschen, den es erst zu zeichnen gilt.
 Ein armer Vorklang nur zum großen Lied.
 Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit!»

(«Ми лише погано зроблений начерк / Людини, яку лише доведеться намалювати. / Лише бідний зачин до великої пісні. / Ви називаєте нас людьми? Почекайте з цим!») [251, с. 214]).

У цьому поетичному творі, що є дзеркалом світогляду письменника, простежується тенденція до філософської лірики, на відміну від віршів, написаних до цезури 1934 року, де виявлено сатиру на конкретні злочоденні події.

Піснею для малої сцени, яка є прикладом лімнологічної проблематики у творчості Юри Зойфера, є «Пісня про кордон» («Das Lied von der Grenze» (1937 р.)). У цьому творі об'єктом сатиричної критики письменника є саме концепт кордону, репрезентований не лише як умовна лінія між двома державами, а як причина розколу у свідомості людини. «Пісня про кордон» є завершальним зонгом сценки «Кордон», написаної колегою Юри Зойфера, одним із штатних авторів театру «АВС» [48 с. 135]. Оскільки ця п'єса не збереглася, фабулу твору можемо реконструювати, лише спираючись на ліричний твір сатирика: протагоніст Теофіль народився в домі, через який проходить кордон двох сусідніх держав. Кожна з країн вважає Теофіля своїм громадянином, тому з початком війни його мобілізують обидві держави [251, с. 896].

Сатира Зойфера щодо цієї per se абсурдної ситуації реалізується завдяки залученню гротеску:

«Wie soll er hinüberknallen,
 wenn er selbst drüben steht?
 Wie kann er hinüberknallen,
 Wenn er selbst hüben steht?
 Und wie die Würfel fallen,
 Bleibt hier doch ganz egal.
 Er muss die Rechnung bezahlen,
 Er – auf jeden Fall [254, с. 208].

(Як йому туди стріляти, / коли він сам там стоїть? / Як він може туди стріляти, / коли він сам тут стоїть? / І як впадуть кубики, / Не має значення. / Він мусить заплатити рахунок, / Він – у будь-якому випадку).

Гротеск та естетична привабливість художнього тексту досягається завдяки демонстрації двох функцій кордону – кордон як поділ зовнішнього світу Теофіля та кордон як розкол внутрішнього світу особистості. Умовна лінія поділу є не лише небезпекою для життя дійової особи, ця химера розділяє інтегральну єдність людини [65, с. 221]. На творчість Юри Зойфера впливала експресіоністська естетика, зображення Теофіля як амбівалентного суб'єкта реалізується крізь призму експресіоністського образу людини – нецілісного, роздробленого індивідуума [95]. Абсурдність конструйованого випадку досягає апогею в останніх рядках пісні, де молодий солдат:

«... zwei verschiedene Vaterländer

Und nur ein Leben hat...» [254, с. 208].

(... дві різні батьківщини має / і лише одне життя...).

Ідея ліричного твору розгортається у формі алегоризованої сатири на політику націонал-соціалізму в Німеччині, мілітаризм, війну та її деструктивні наслідки.

Особливе місце в доробку Юри Зойфера займає «Пісня про Дахау», що є зразком табірної лірики, якій, незважаючи на всю свою трагічність, не притаманні ні нігілізм, ні резигнація, більш того, у цьому ліричному творі превалює заклик до змін та віри в майбутнє як таке. Куплети пісні демонструють жорстокі реалії табірної життя в'язнів:

«Чорна смерть в колючім дроті

Тут чатує повсякчас.

На морозі і в спекоті

Небеса глухі до нас» [11, с. 7].

Вони, знаходячись далеко від батьківщини, дому та родини, позбавлені навіть натяку на радість чи задоволення:

«Ми забули дім, родину

Й все, що любе на землі,
І бредем, як до загину,
На роботу в сірій млі» [11, с. 7].

Жорстоким обставинам, що знищують не лише фізично, а й призначені для цілковитого витіснення будь-яких моральних принципів, витравлення всього людського, протиставляється ритмічність рефрену, у якому звучить заклик до колективної праці:

«Будь невтомним, камрад,
Не здавайся, камрад,
Всю роботу роби до останку, камрад, —
Бо праця свободу дає.
Бо праця свободу дає!» [11, с. 8].

Саме концепт праці і є тим основоположним конструктом, на якому ґрунтується сатиричне викривлення табірних реалій. За епіграф до пісні взято гасло, розміщене на воротах численних концентраційних таборів, зокрема і в Дахау, — «Робота визволяє» (нім. «Arbeit macht frei»). Первертивній іронії націонал-соціалістів Юра Зойфер протиставляє своє бачення праці, яка покликана згуртувати в'язнів (про необхідність колективної консолідації свідчить також займенник «ми») з метою вистояти за таких нелюдських умов, не дати зламати себе як особистість, зберегти ідентичність:

«Усміхнеться нам свобода,
Зацвітуть для нас сади,
Й ця виснажлива робота
Принесе свої плоди» [11, с. 8].

Сатира Юри Зойфера, що охоплює широкий спектр засобів експлікації, тріумфує над низьким цинізмом націонал-соціалізму в цьому ліричному творі, завершальному акорді як творчого, так і життєвого шляху нашого видатного земляка.

Розглянуто також основні форми виявів сатири в ліриці письменника, зважаючи на цезуру 1934 року. Сатира першого періоду в ліричному доробку

висвітлювала переважно локальні прецеденти та на поетикальному рівні представлена введенням гри слів, контамінацією цитат і пародії. Для ліричної творчості після цезури характерна тенденція до алегоризації, у поезії Ю. Зойфер порушує глобальні проблеми капіталізму, мілітаризації, фашизму загалом та націонал-соціалізму зокрема, лімологічну проблематику.

Висновки до розділу 4

У розділі виявлено специфіку сатири в малих драматичних формах, у повноформатних п'єсах, а також у ліриці письменника.

Розглянуто витoki театральної практики Юри Зойфера. Їх, зокрема, знаходимо в малих драматичних формах, а саме у двох т.зв. «пролетарських святкуваннях» (нім. *proletarische Feiern*) – «Ялинка людства» та «Король 1933 мертвий – Хай живе король 1934!», а також трьох коротких скетчах – «Урок історії у 2035 році», «Картини навкруги вагончика з сосисками» та «Найвірніший громадянин Багдада (Східна казка)». На поетикальному рівні сатиричний ефект тут досягається шляхом чергування реплік представників різних соціальних класів, які різко контрастують одна з одною, введення хору (нім. *Sprechchor*) та техніки гри у гри. Критика традиції, а водночас і експлікація класової нерівності в капіталістичному суспільстві, виявлення стратегій маніпулювання, порожніх обіцянок є тематичною платформою для реалізації сатиричного ефекту. Уже в ранніх театральних пробах сатирика використано притаманні мистецтву кабаре художні засоби. Вплив епічного театру Б. Брехта, зокрема його теорії ефекту одивнення, унаочнюється наявністю елементів мультимедійності, наприклад, сатиричних зонгів, пародій на шлягери та воєнні марші. На лексичному рівні помітний відхід від діалекту й розмовної мови, які натомість є домінантними стильовими засобами висловлювання в повноформатних п'єсах Зойфера. Використання літературної німецької мови зумовлене пропагандистсько-агітаційним характером текстів. Загалом у малих драматичних формах можемо констатувати тенденцію до алегоризації – прийому, який виконує одну з основних функцій у конструюванні гротескно-фантазмагоричного світу.

Проаналізовано сатиричні експерименти Юри Зойфера в жанрі «міттельштюк», що увінчалися створенням п'яти повноформатних сатиричних п'єс: «Кінець світу («Вже довго світові не бути...»)), «Асторія», «Вінета (Затонуле місто)», «Лехнер Еді заглядає в рай» та «Бродвейська мелодія 1492

року». Елемент фікційного, наявний у всіх перелічених п'єсах, свідчить про орієнтацію на традицію фантасмагоричного театру Й. Н. Нестроя та Ф. Раймунда й функціонує як ефективний інструмент досягнення сатиричного ефекту.

Важливою художньою особливістю є притаманна п'єсам діалектика фікційних рівнів, що реалізується, зокрема, через рамкову композицію драм. На семантичному рівні автор досягає сатиричного ефекту завдяки таким художнім засобам, як свідоме ужиття віденського діалекту, гра слів, контамінація фразеологізмів, іронічне повторення фрагментів певних фраз або слів тощо. До провідних тем, що піддаються сатиричному висміюванню в текстах письменника, належать австрійська політика періоду австрофашизму, націонал-соціалістична пропаганда, деструктивна роль ЗМІ, пасивність і фаталізм пролетаріату.

Простежено еволюцію сатиричного інструментарію в ліричному доробку письменника протягом творчого шляху. У своїй віршованій творчості письменник осмислює емпіричну дійсність шляхом критичного порівняння цієї дійсності з її ідеалізованими проекціями. Цезура 1934 року, відбиток якої помітний в усій творчій спадщині Юри Зойфера, найяскравіше представлена саме в ліричному доробку письменника. Лірична спадщина Ю. Зойфера 1932–1933 років нараховує понад сотню сатиричних віршованих творів, опублікованих у колонці «Цвішенруфе лінкс» соціал-демократичної газети «Арбайтер Цайтунг» та в тижневику СДРПА «Дер Кукук». Специфіка лірики цього періоду полягає в тому, що вона не слугувала завданню політичної пропаганди, а її сатиричний вимір не був зброєю для боротьби. Для неї характерна іронічна легкість і навіть певна недооцінка небезпеки, яку становила диктатура австрофашизму в Австрії та націонал-соціалізму в Німеччині.

У ранній ліриці Ю. Зойфер зосереджується переважно на запереченні негативного. Письменник часто звертається до конкретної деталі, крізь призму якої репрезентуються об'єкти сатири, що ними є передусім свавілля з боку можновладців, корупція, приниження та відчуження пролетаріату, біологізація жінки, диктатура, бідність, консерватизм тощо. Мова як засіб реалізації цієї

критики (зокрема у вигляді пародіювання і гри слів) та мова як її об'єкт (риторика політичної верхівки, мета якої полягає в маніпулюванні масами), власне, й визначає специфіку ранніх сатиричних віршів австрійського автора. Їхня поетика ґрунтується на використанні двох основних художніх засобів: на жанровому рівні – пародії, травестії та контрафактури; на рівні використання художніх засобів зображення – гра слів у всьому розмаїтті її форм. Поза тим, досягненню сатиричного ефекту в ліричних творах Юри Зойфера слугують сатиричні метафори (наприклад, Третій Рейх зображено як балаган, гітлерівська політика ототожнюється із запровадженням доцивілізаційного трибу життя, юридична система Австрії постає у вигляді жінки легкої поведінки, апатія пролетаріату унаочнюється через опис тиші на кладовищі тощо), оказіоналізми та антитези, парадокси.

У період між 1934 та 1938 роками лірична творчість Зойфера представлена інтегрованими до п'єс зонгами й шансоном, декількома віршами для газети «Зонтаг» («Sonntag») та лірикою для малої сцени. Ці твори написані переважно у формі діалогу або драматизованого переказу певної історії. Крім зазначених вище методів досягнення сатиричного ефекту, пізній ліриці письменника притаманна тенденція до алегоризації, що зумовлена як запровадженням інституту цензури, так і спробою письменника адаптувати власні поезії до декламування зі сцени.

ВИСНОВКИ

У дисертації на матеріалі всього творчого доробку (прози, публіцистики, драматургії та лірики) австрійського письменника 30-х років XX століття Юри Зойфера проаналізовано форми вияву і функції сатири як основоположного прийому конструювання художньої дійсності. Отримані у процесі дослідження результати дають змогу зробити такі висновки.

Історико-культурні (австрійський, німецькомовний, європейський «міжвоєнний») контексти мали значний вплив на формування сатири Ю. Зойфера. Розквіт творчості політично заангажованого письменника припав на період міжвоєнного двадцятиліття як в Австрії (встановлення диктатури австрофашизму на чолі з Е. Дольфусом, громадянська війна в Австрії 1934 року, поразка Соціал-демократичної робітничої партії, аншлюс Австрії і водночас повна втрата її незалежності), так і в усій Європі (екстраполяція фашистської ідеології з Італії на більшість європейських держав та її тріумф у німецькому націонал-соціалізмі на чолі з лідером Адольфом Гітлером). Такий буремний період історичних катаклізмів зумовив розквіт німецькомовної суспільно-політичної сатири, зокрема її потужного різновиду – антифашистської сатири, яка стала засобом протистояння «коричневій чумі».

У процесі аналізу встановлено, що антифашистська сатира Юри Зойфера є унікальним синтезом різних традицій, а творчий доробок письменника займає чільне місце в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу. Про це свідчать численні перегуки з класиками сатири Ваймарської республіки. Зокрема з'ясовано, що сатиричний ефект у ліричному доробку Юри Зойфера ґрунтується на пародіюванні.

Було проведено паралелі з ліричним доробком Еріха Кестнера, конститутивним елементом художньої системи якого є саме пародія. Іронічність публіцистики, тонкий гумор малої прози автора є дотичними до творчості одного з найяскравіших майстрів парадоксу Курта Тухольського. Митців поєднує

використання певних стилістичних засобів (полісемія та омонімія каламбурів, абсурдні й парадоксальні примітки), тематика творів (пацифістська й антифашистська позиція; критика політичних подій у Німеччині та Австрії, капіталізму, монополії, безробіття), жанрова специфіка (текстівки). Про зацікавленість Ю. Зойфером творчістю свого сучасника свідчить переробка п'єси Курта Тухольського та Вальтера Газенклевера «Христофор Колумб, або Відкриття Америки».

Театр Юри Зойфера, що є вершиною його творчості, маркований впливом епічного театру Бертольта Брехта (введення ліричних відступів (зонгів, авторських коментарів), застосування ефекту відчуження, поєднання у п'єсах-притчах та п'єсах-параболах соціально-політичного й морально-філософського аспектів). Елементи кабареїстського скетчу, розвитку якого сприяли Вальтер Мерінг, Карл Шнога, Еріха Вайнерт, присутні як у зойферівських одноактівках, так і повноформатних п'єсах.

У результаті компаративного аналізу фантасмагорій корифеїв віденської народної драми та театрального доробку Юри Зойфера виявлено такі спільні стилістичні засоби сатиричної репрезентації дійсності, як уведення елемента фантастики, діалектика мовних рівнів (гра слів, контамінація фразеологізмів, цитування, введення діалекту, протагоніста-аутсайдера та мультимедійність). Усе це свідчить про продовження австрійської сатиричної традиції у гротескно-фантасмагоричному театрі Юри Зойфера.

Заангажованість письменника в політичному кабаре, яке переживає пік своєї популярності саме у 30-х роках XX століття, зокрема й визначила жанрову специфіку його театральних здобутків – роботу в жанрі «міттельштюк» (нім. *Mittelstück*). Необхідно відзначити вплив віденського майстра сатиричного слова, редактора журналу «Факел» Карла Крауса на поезику Юри Зойфера, він представлений наявністю таких ознак сатиричної манери письма, як монтаж контекстів і дискурсів, апокаліптичні сюжети, критика преси, цитування як один з основних художніх засобів досягнення сатиричного ефекту. Водночас сатира Юри

Зойфера позбавлена елітарності, притаманної творчості Карла Крауса, вона зорієнтована на широке коло реципієнтів.

Виявлено також впливи політичного й естетичного авангардів, що сформували світоглядні орієнтири письменника та знайшли своє відображення в театральному доробку та літературно-критичних есеях автора. Юра Зойфер у своїй творчості виявляє характерні ознаки автора-авангардиста (автор як провидець, автор як агітатор, автор як пропагандист). У літературознавчих студіях він розвиває ідеї тенденційної сцени, яка репрезентує контамінацію розваги (нім. *Unterhaltung*) та спонуки до критичного мислення. Авангардистські експерименти автора реалізовані в жанрі антиутопії, зокрема, в його апокаліптичній трилогії («Кінець світу, або Вже довго світові не бути...», «Асторія», «Вінета, або Затонуле місто»), що синтезує в собі гостру суспільно-політичну критику, пропаганду, гумористичне оформлення та глибокий філософський підтекст. Політична заангажованість письменника, його членство у СДРПА відобразилися в марксистських ідеях творів та визначили ідеологічне спрямування його сатиричного театру як арени пропаганди й активної політичної боротьби. Прихильність до культурної та літературної традиції вирізняє сатирика з-поміж інших апологетів естетики авангарду й доводить суголосність його творчості модерністським тенденціям.

У роботі докладно розглянуто прозову та публіцистичну творчість сатирика, жанрова палітра якої представлена романом-фрагментом «Так помирала партія», оповіданнями, репортажами, фейлетонами й іронічними коментарями. У процесі аналізу роману-фрагмента «Так помирала партія» визначено, що сатиричне звучання тексту досягається передусім за рахунок створення когнітивного дисонансу, котрий прибирає форм контрасту між індивідуальним світосприйняттям героя та його суспільною роллю (так, автор підкреслює, що проблема насамперед була у свідомості самих членів партії, а не в несприятливих зовнішніх обставинах), а також між колективними діями й реальними ідеологемами. В останньому випадку показовим є уподібнення участі в партійному житті до ритуалу, коли партія, набуваючи символічного значення

прихистку посеред хаотичного світу, тим самим перетворюється на статичну, автоматизовану структуру, що, зі свого боку, заважає їй еволюціонувати й не дає змоги бути вагомим чинником у боротьбі за зміни на краще в суспільстві. Поза тим, встановлено, що сатиричне висміювання в романі-фрагменті Зойфера тяжіє до іронії.

Малі прозові форми в літературній спадщині Ю. Зойфера представлені злободенними оповіданнями та публіцистичними нарисами. В оповіданнях сатира й гумор утворюють змішану форму гумористичної сатири. Основними мотивами оповідань, що тяжіють до політичної сатири, є критика мас-медіа та представників дрібної буржуазії, їхньої аполітичності, заслабкого ангажементу.

На відміну від малої художньої прози з її складною системою опосередкувань, у політичній публіцистиці Ю. Зойфера сатира виявляється у формі експліцитної, подеколи вельми різкої критики. До поетикальних засобів сатиричної експресії належить використання цитат із дискурсу націонал-соціалістів, забарвленої лексики, діалектизмів. Об'єктом уваги віденського сатирика у фейлетонах та іронічних коментарях стають політична еліта Австрії й Німеччини, глобальні проблеми, пов'язані з фашизмом, капіталізмом та економічною кризою, а також їхні негативні наслідки. Такий підхід тематично корелює з художньою прозою письменника, забезпечуючи певну однорідність його доробку.

Також проаналізовано прийоми сатиричного моделювання гротескно-фантазмагоричного світу у драматичних здобутках Юри Зойфера. Уперше Юра Зойфер став відомим читацькій аудиторії саме як драматург. У двох одноактівках («пролетарських святкуваннях») та трьох скетчах, які є початковими спробами письменника в театральній практиці, на поетикальному рівні зафіксовано такі засоби сатиричного моделювання, як введення до тексту хору голосів (Sprechchor), гра слів, елементи мультимедійності, техніка гри у грі, вихід із власної ролі. У процесі дослідження виявлено тенденцію до алегоризації, призначеної для експлікації та сатиричної критики насамперед класової нерівності й капіталістичної монополії.

Еволюцію засобів сатиричного моделювання простежено у п'яти повноформатних п'єсах сатирика, які є не тільки апогеєм художніх практик Юри Зойфера, а й цінними історичними документами, оскільки вони віддзеркалюють суспільно-історичні катаклізми у Європі 30-х років XX століття та, зважаючи на апокаліптичну проблематику, слугують своєрідними застереженнями. Крім того, виокремлено домінантні компоненти сатиричного моделювання дійсності в жанрі «міттельштюк», зокрема введення елементів фікційного й фантастики. У структурі текстів діалектику фікційних рівнів забезпечує рамкова композиція п'єс – одна з особливостей зойферівського ідіостилю. Продемонстровано, що до основних векторів сатиричного висміювання належать критика австрофашистської політики станової держави та первертивної ідеології націонал-соціалізму, пропагандистської риторики Адольфа Гітлера, фаталізму пролетаріату, пасивності й незаангажованості молоді, деструктивної діяльності ЗМІ, безробіття, лицемірності інтелігенції.

У п'єсі «Кінець світу» Юра Зойфер апелює до проблеми пасивності європейського населення в період націонал-соціалізму, нездатності до (само)рефлексії, небажання усвідомлювати катастрофу, що наближається, та протистояти їй. Зображення різних проявів політичної індиферентності перегукується з ідеєю відчуження, втрати ідентичності. Герої п'єси «Кінець світу» деіндивідуалізовані, у них немає імен, вони уособлюють окремі соціальні типи. Брак ідентичності реалізується, зокрема, через введення «апокаліптичної» мови, позбавленої своїх основних функцій і синтезованої лише з кліше та цитат.

У сатиричній п'єсі «Асторія» емпіричній реальності старого світу протиставлено фікцію держави нового зразка. Описана автором у творі фіктивна держава Асторія є складним та багатозначним поняттям і, по суті, слугує сатиричним відображенням Австрії за доби австрофашизму (на це вказує фонетична подібність між назвами «Австрія» та «Асторія»). Домінантним мотивом п'єси є опозиція «держава – батьківщина». Проблематичність австрійського суспільства 30-х років XX ст. проектується на народ, що залишився без батьківщини. Поняття держави й батьківщини в цій абстракції не

лише не співіснують, а й заперечують одне одного. Елементи поетики драматичного твору є також важливими складниками сатиричного конструювання художньої дійсності. Сатиричний ефект створюється передусім завдяки репрезентації діалектики мовних рівнів. Висміюванню піддано елітарний стиль мовлення як такий, що приховує банальність мовних кліше, натомість розмовна мова волоцюг, діалект стають засобами демонстрації щирості, істинності героїв.

«Вінета», завершальна п'єса «апокаліптичної» драматичної трилогії письменника, визначається як антиутопія та авторська візія майбутнього, що порушує як актуальні суспільно-політичні проблеми, так і «вічні» питання людського буття. Зміщення акцентів з гумористичної сатири до серйозної сатиричної критики стає помітним у відмові від сатирично-гумористичних зонгів, які в мистецтві кабаре виконували дидактичну та розважальну функції. Цей твір можна розглядати як антиутопію з елементами драми абсурду, вираженими насамперед у деструкції мови, зокрема в беззмістовності діалогів жителів затонулого міста та викриках дійовими особами непов'язаних між собою словоформ у кульмінації твору.

П'єса «Лехнер Еді заглядає в рай» повністю написана на віденському діалекті, що продовжує традицію фантасмагоричної народної драми. Проблематика цієї п'єси не зводиться до експлікації проблем безробіття, хоча обговоренню їх, зокрема в контексті розмови про самогубство молодих людей, що не бачать для себе жодної перспективи, і приділяється значне місце. Юра Зойфер робить об'єктом сатиричного висміювання нездоровий патріотизм, з яким, піддаючись політичній пропаганді, йшли на захист батьківщини молоді солдати. Також у цій п'єсі сатирик знову звертається до проблеми фаталізму та пасивності населення Австрії 30-х рр. XX століття. Сатирична критика технічного прогресу є домінантною у творі: як би далеко не зайшла людина в технічному розвитку, це не розв'язує глобальних проблем її екзистенції й не відіграє вирішальної ролі в суспільних стосунках.

П'єса «Бродвейська мелодія 1492 року» є сатиричною обробкою іронічної п'єси В. Газенклевера та К. Тухольського «Відкриття Америки Христофором Колумбом». Сатиричний ефект ґрунтується на діалектиці фікційних рівнів. Актуалізація першого фікційного рівня п'єси уможлиблює сатиричну експлікацію культурної політики Австрії, зокрема представлення проблем розвитку авангардного мистецтва на тлі монополії традиційного бюргерського театру, що його естетику письменник вважав застарілою, неактуальною, беззмістовною. Звернення до ефекту одивнення перетворює п'єсу на модель, а дійових осіб – на складові частини цієї моделі. Особливість драматичного твору полягає в тому, що завдяки драматизації відомого сюжету глядач зосереджується не на фабульних перипетіях п'єси, а на специфіці репрезентації та актуалізації в ній відповідного історичного матеріалу. В історичній частині сатирик апелює до проблематики імперіалізму, піддаючи різкій сатиричній критиці загарбницькі політичні наміри держав-гегемонів. Уведення третього фікційного рівня, локалізованого у Нью-Йорку початку минулого століття, уможлиблює актуалізацію п'єси, а також усебічний розгляд наслідків колоніалізму та сатиричне зображення капіталізму.

У рамках розгляду стратегій сатиричного письма, характерних для всієї творчості Ю. Зойфера, в дисертації аналізується і специфіка конструювання художньої дійсності засобами сатири в ліриці письменника. Упродовж першого періоду (до 1934 року) Зойфер-поет вдається до сатири переважно в контексті зображення локальних прецедентів, що використовуються як поштовх до висміювання глобальних проблем. На поетикальному рівні Зойферова сатира цього періоду характеризується активним використанням гри слів, цитуванням і пародіюванням. Ліричній творчості після 1934 року (другий період) притаманна відзначена вище тенденція до алегоризації та філософізації. З її допомогою Ю. Зойфер піддає критичному осмисленню масштабні феномени капіталізму, мілітаризму, фашизму та націонал-соціалізму. лімологічну проблематику. Прикладом табірної лірики є вершина творчості Юри Зойфера – «Пісня про Дахау», у якій контаміновані нищівна сатира на первертивний світогляд

нацистських апологетів та полюс оптимізму, незмінно притаманний усій художній творчості Юри Зойфера.

Отже, у результаті проведеного дослідження було простежено розвиток сатиричних засобів у творчості Ю. Зойфера, виявлено та проаналізовано основні об'єкти сатири письменника, до яких належать локальні прецеденти політичної діяльності австрофашистського уряду, пропаганда націонал-соціалізму, деструктивні функції ЗМІ, пасивність лідерів СДРПА, аполітичність і фаталізм пролетаріату та ін. Виділено базові форми сатири: вона наближена до іронії та гумору у прозовій творчості письменника, виявляє тенденцію до алегоризації в ліриці, набуває форми різкої реалістичної критики в публіцистиці та експлікована з допомогою елемента фантастики в його гротескно-фантазмагоричному театрі. Простежено еволюцію сатири у творчості Юри Зойфера, що демонструє перехід від реалістичних до алегоричних та фантастичних засобів репрезентації художньої дійсності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) / [под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – 600 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979. – С. 336–360.
4. Волощук Є. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини XX століття / Є. Волощук, Б. Бігун ; [НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка]. – К.: Академперіодика, 2014. – 324 с.
5. Гаврилів Т. «Сутінки людства» : Від симфонії новітньої поезії до документу літературного експресіонізму / Тимофій Гаврилів // Знаки часу. Спроби прочитання. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – С. 38–52.
6. Женетт Ж. Фигуры : [в 2-х т.] / Жерар Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
7. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. – М.: Худож. лит., 1985. – 444 с.
8. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский. – М.: АСТ : Фолио, 2000. – 256 с.
9. Зимомря І. М. Австрійська мала проза XX століття: художня світобудова : монографія / І. М. Зимомря ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Дрогобич ; Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с.
10. Зойфер Ю. Асторія та інші історії: П'єси. Оповідання. Есе / Ю. Зойфер ; [упоряд., пер., прим. та післямова Петра Рихла]. – Чернівці: Молодий буковинець, 1996. – 160 с.

11. Зойфер Ю. Кінець світу. Драми та проза / Ю. Зойфер ; [упор., пер., післям. та прим. Петра Рихла]. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2012. – 296 с.
12. Зойфер Ю. Конец света : Пьесы, фрагменты романа, эссе / Ю. Зойфер ; [сост., послесл. и примеч. А. Белобратова]. – Санкт-Петербург, 1992. – 144 с.
13. Ізер В. Процес читання : феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів, 1996. – С. 261–276.
14. Кобзар Ю. В. Амбівалентність рецепції Юрою Зойфером доробку Карла Крауса / Ю. В. Кобзар // Іноземна філологія : український науковий збірник. – Львів, 2016. – Вип. 128. – С. 184–191.
15. Кобзар Ю. В. Вплив естетики авангарду на сатиричне письмо Юри Зойфера / Ю. В. Кобзар // Література в контексті культури : зб. наук. праць / [ред. кол. : В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін.]. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – Вип. 27. – С. 133–140.
16. Кобзар Ю. В. Специфіка сатири в малих драматичних формах Юри Зойфера (на прикладі одноактівок «Ялинка людства» та «Король 1933 мертвий – Хай живе король 1934!») / Ю. В. Кобзар // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – Вип. 1 (79), ч. 1. – С. 86–95.
17. Кобзар Ю. В. Творчість Юри Зойфера в контексті німецькомовної сатири міжвоєнного часу / Ю. В. Кобзар // Література в контексті культури : зб. наук. праць / [ред. кол. : В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін.]. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – Вип. 26. – С. 148–153.
18. Кобзар Ю. В. Фікційне як інструмент викриття суспільно-політичної дійсності 30-х рр. ХХ ст. (на матеріалі п'єс «Кінець світу», «Асторія», «Вінета» Юри Зойфера) / Ю. В. Кобзар // Іноземна філологія : український науковий збірник. – Львів, 2014. – Вип. 126. – С. 176–182.
19. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.

20. Конрад Н. И. Запад и Восток / Н. И. Конрад. – М.: Наука, 1966. – 520 с.
21. Лучик О. І. Художні особливості драматургії Юри Зойфера у контексті австрійської літератури міжвоєнного часу : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Лучик Олег Іванович. – Кам'янець-Подільський, 2012. – 200 с.
22. Науменко А. М. Драматургия и театр Австрии / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя: ЗДУ. – 2003. – № 4. – С. 150–228.
23. Науменко А. М. Жанровая специфика австрийской драмы 1918–1938 годов : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.04 / Науменко Анатолий Максимович – М., 1990. – 498 с.
24. Науменко А. М. Жанровая специфика австрийской драмы 1918–1938 годов : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. н. : спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / А. М. Науменко. – М., 1990. – 50 с.
25. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) : собрание трудов В. Я. Проппа / Владимир Яковлевич Пропп ; [научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова]. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
26. Слотердаик П. Критика цинического разума / Петер Слотердаик ; [пер. с нем. А. Перцева ; испр. изд-е]. – Екатеринбург: У-Фактория, М. : АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.
27. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики : курс лекцій / Ф. Соссюр ; сост. Ш. Балли, А. Сеше, А. Ридлингер ; [пер. с фр. А. М. Сухотин ; ред. Р. И. Шор]. – [2-е изд., стереотип.]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
28. Степанова А. А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. : монография / А. А. Степанова. – Днепропетровск: Днепропетровский ун-т им. А. Нобеля, 2013. – 496 с.
29. Ткаченко Л. М. Драматургія Петера Турріні: поетика та генеза австрійської народної драми : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Ткаченко Людмила Миколаївна. – Миколаїв, 2011. – 231 с.

30. Уффельман Д. Антология. Немецкое философское литературоведение / Д. Уффельман, К. Шрамм. – Санкт-Петербург: Издательский дом Санкт-Петербургского университета, 2001. – 552 с.
31. Филатов В. И. Антиутопия XX века как метод предвидения будущего / В. И. Филатов // Вестник Омского университета. – 2014. – Вып. 4. – С. 84–86.
32. Фромм Э. Комментарии к «1984» [Электронный ресурс] / Э. Фромм ; [пер. с англ. А. Богомольского]. – Режим доступа : http://orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_ef. (дата обращения: 20.02.2016). – Название с экрана.
33. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
34. Эльсберг Я. Вопросы Теории Сатиры / Я. Эльсберг. – М.: Советский писатель, 1957. – 426 с.
35. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Г. Р. Яус ; [пер. з нім. Р. Свято, П. Тарашука]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
36. Achberger F. Rezension von Horst Jarka «The Legacy of Jura Soyfer» / Friedrich Achberger // Monatshefte. – Wisconsin: University of Wisconsin, 1979. – Nr. 4. – S. 459–461.
37. Adorno Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft / W. Theodor Adorno // Noten zur Literatur / Hg. von Rolf Tiedermann. – Frankfurt a. M., 1981. – S. 49–68.
38. Adorno Theodor W. Zur Schlußszene des Faust / W. Theodor Adorno // Noten zur Literatur / Hg. von Rolf Tiedermann. – Frankfurt a.M., 1981. – S. 129–138.
39. Aichhorn St. Jura Soyfers Mittelstücke. Literarische Gattungen als antifaschistische Widerstandsformen : Univ. Dipl. Arb / Stefan Aichhorn. – Salzburg, 1992. – 117 S.
40. Aichhorn St. Jura Soyfers Poetik für die Kleinkunstbühne / Stefan Aichhorn // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 158–167.

41. Alexeeva I. Dramatisches Erbe von Jura Soyfer (Von der politischen Agitation zum philosophischen Drama) / Irina Alexeeva // Jura Soyfer. – 1993. – Nr. 4. – S. 9–11.
42. Alexeeva I. Тут назва [Електронний ресурс] / I. Alexeeva. – Режим доступу : <http://www.inst.at/trans/7Nr/alexeeva7.htm>_(дата звернення: 17.07. 2016). – Назва з екрана.
43. Arlt H. «Gattungsbestimmungen» am Beispiel «Broadway-Melodie 1492» / Herbert Arlt // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 124–129.
44. Arlt H. «Und habe die Wahrheit zu kennen gedacht» / Herbert Arlt // Jura Soyfer und Theater. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien: Peter Lang Verlag, 1992. – S. 11–25.
45. Arlt H. Ästhetik und Soyferscher Humor / Herbert Arlt // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 74–86.
46. Arlt H. Ergebnisse und Probleme der Jura Soyfer-Forschung / Herbert Arlt // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 159–170.
47. Arlt H. Europäische Widerspruchsfelder und österreichische Identitätsbildung am Beispiel Jura Soyfers / Herbert Arlt // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 35–52.
48. Arlt H. Grenzlinien: Ein Soyfersches Motiv / Herbert Arlt // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 6–21.
49. Arlt H. Jura Soyfer im Konzentrationslager Buchenwald / Herbert Arlt // Jura Soyfer. – 1995. – Nr. 4. – S. 4–5.
50. Arlt H. Jura Soyfer und Massenkommunikation / Herbert Arlt // Medien & Zeit. Forum für historische Kommunikationsforschung. – 1992. – Nr. 4. – S. 23–32.

51. Arlt H. Jura Soyfer. Eine literarhistorische Studie : Dissertation / Herbert Arlt. – Universität Salzburg, 1988. – 590 S.
52. Arlt H. Vineta oder die Folgen eines heutigen Krieges. (Über ein Drama Jura Soyfers) / Herbert Arlt // Weg und Ziel. – Wien, 1987. – Nr. 12. – S. 442–444.
53. Arlt H. Vorwort / Herbert Arlt // Jura Soyfer and his time. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 1–5.
54. Arntzen H. Exkurs über Karl Kraus / H. Arntzen // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert / [hrsg. von H. Friedmann und O. Mann]. – Heidelberg, 1961. – S. 244–255.
55. Arntzen K. Avantgardistisches Theater und Jura Soyfer / Knut Ove Arntzen // Jura Soyfer. – 1992. – Nr. 4. – S. 6.
56. Askin L. Über Theaterleute aus der Kleinkunsthörszeit der dreißiger Jahre in Wien / L. Askin // ZW. – 1947. – № 13 – S. 63.
57. Aspöckl F. Massebedürfnis und Massen in «linker» und «rechter» Literatur der 30er Jahre. Jura Soyfer und Arnolt Bronnen / F. Aspöckl // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 121–163.
58. Bachtin M. Literatur und Karneval : zur Romantheorie und Lachkultur / Michail Bachtin. – Frankfurt a. M. u.a.: Ullstein, 1985. – 151 S.
59. Badia G. Bemerkungen zum Menschenbegriff bei Jura Soyfer / G. Badia // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 157–169.
60. Badia G. Brecht und Soyfer als antifaschistische Lyriker / G. Badia // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 205–216.
61. Badia G. Vom Wienerischen ins Französische oder Bemerkungen zum Übersetzen Jura Soyfers / G. Badia // Jura Soyfer. – 1993. – Nr. 4. – S. 6–7.
62. Bartsch K. Zur Thematisierung von Kleinbürgerlichkeit bei Horváth, Broch und Soyfer / K. Bartsch // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 164–179.

63. Bauer A. Jura Soyfer in Argentinien, Nachtrag / A. Bauer // Jura Soyfer. – 1998. – Nr. 3. – S. 5–6.
64. Bauer A. Jura Soyfer und seine Wirkung in Argentinien / A. Bauer // Jura Soyfer. – 1996. – Nr. 1. – S. 15–19.
65. Bauer M. Die Grenze : Begriff und Inszenierung / M. Bauer ; [hrsg. von Markus Bauer]. – Berlin: Akad.-Verl., 1997. – 349 S.
66. Beck W. Jura Soyfer und die deutschen Satiriker Tucholsky, Mehring und Weinert / W. Beck // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 177–203.
67. Belobratow A. W. Charkow in Jura Soyfers Kinderjahren / A. W. Belobratow // Jura Soyfer. – Dezember 1992. – Nr. 4. – S. 10–13.
68. Belobratow A. W. Die Formen des Komischen in Jura Soyfers Prosa / A. W. Belobratow // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 206–215.
69. Belobratow A. W. Jura Soyfers Romanfragment «So starb eine Partei» im Kontext der deutschsprachigen Literatur seiner Zeit / A. W. Belobratow // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 212–224.
70. Benay J. Das Satirische in Österreich (1914–1938) / J. Benay // Jura Soyfer. – 1998. – Nr. 2. – S. 22–30.
71. Benjamin Walter Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 24. April 1934 / Walter Benjamin // Gesammelte Schriften / Hg. von Rolf Tiedermann. – Frankfurt a.M., 1977. – S. 683–707.
72. Bernhard H.-J. Vertrauen in den Menschen. Zu einer Auswahl aus dem Werk Jura Soyfers / H.-J. Bernhard // Weimarer Beiträge, 18. – 1982. – Nr. 11. – S. 168–173.
73. Birbaumer U. Jura Soyfers «dialektische Dramaturgie» – Anmerkungen zu Theater und Publikum am Beispiel von «Der Weltuntergang» (1936) / Ulf Birbaumer // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 112–123.

74. Birbaumer U. Linke Theatertheorie und Aufführungspraxis. Jura Soyfer zwischen Agitation und Katakomba / Ulf Birbaumer // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [hrsg. von Hilde Haider-Pregler und Beate Reiterer]. – Wien: Picus, 1996. – S. 201–214.

75. Boková M. Bemerkungen zu Jura Soyfers theatralischem Schaffen / Marie Boková // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 56–66.

76. Brenner E. «Broadway Melody 1492». American Premiere Production of Jura Soyfer's play «The Museumification of Memory» / Eva Brenner // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 225–246.

77. Brenner E. «Broadway-Melodie 1492» von Jura Soyfer. Eine Version. Amerikanische Erstaufführung 1992 / Eva Brenner // Jura Soyfer. – 1992. – Nr. 3. – S. 5–6.

78. Brenner E. Annäherung an Jura Soyfers Theater für das multikulturelle Theater in New York am Beispiel von «Broadway-Melodie 1492» / Eva Brenner // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 75–89.

79. Brummack J. Zur Begriff und Theorie der Satire / J. Brummack // Sonderheft. – 1991. – № 45. – S. 245–377.

80. Bürger M. «Der Durst nach Wissen und Schönheit ist groß. Der Trank, der gereicht wird, spärlich». Jura Soyfer auf Italiens Bühnen (1992–1997) / Michaela Bürger // Jura Soyfer. – 1997. – Nr. 3. – S. 16–21.

81. Bürger M. Elemente des Grotesken und Absurden in den Dramen von Jura Soyfer / Michaela Bürger // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 176–189.

82. Burndorfer G. Jura Soyfer (1912–1939) / Günther Burndorfer // Neglected German Progressive Writers. – Galway, 1984. – S. 167–179.

83. Burri M. Jura Soyfer and Literary Tradition / Michael Burri // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 50–66.
84. Cambi F. Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers / Fabrizio Cambi // Lachen und Jura Soyfer / hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 216–227.
85. Cambi F. Rezeption und Aktualität des Theaters von Jura Soyfer in Italien / F. Cambi // Jura Soyfer. – Dezember 1992. – Nr. 4. – S. 8–10.
86. Campagner E. Materialien über Jura Soyfer und seine Zeit in der Jura Soyfer Sammlung in Wien / E. Campagner // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 247–252.
87. Cellbrot H. Auf der Schwelle. Zu Jura Soyfers Lied des einfachen Menschen / H. Cellbrot // Freiburger Universitätsblätter. – 2014. – № 206. – S. 19–30.
88. Csáky M. Ideologie der Operette und Wiener Moderne : ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität / Moritz Csáky. – Wien [u.a.]: Böhlau, 1996. – 328 S.
89. Daigger A. Das Frankreichbild Jura Soyfers / Annette Daigger // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 73–87.
90. Das Dokumentationsgespräch mit Herbert Steiner // Jura Soyfer. – 1949. – Nr. 4. – S. 3.
91. Daviau D. G. Jura Soyfers Kurzgeschichten / D. G. Daviau // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer ; [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 130–149.
92. Deutsch-Schreiner E. «Untergrund»-Dichter Jura Soyfer? / Evelyn Deutsch-Schreiner // Jura Soyfer und Theater. – Frankfurt ; New York ; Bern ; Paris ; Wien: Peter Lang, 1992. – S. 26–42.
93. Deutsch-Schreiner E. Ein Beitrag zum Frauenbild in Jura Soyfers weiblichen Bühnenfiguren / Evelyn Deutsch-Schreiner // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside : Ariadne Press, 1995. – S. 78–93.

94. Deutsch-Schreiner E. Jura Soyfer, der «andere» Dichter. Überlegungen zu Soyfers Bühnenrezeption nach 1945 / Evelyn Deutsch-Schreiner // Jura Soyfer. – Dezember 1992. – Nr. 4. – S. 6–8.
95. Die Lyrik des Expressionismus: Voraussetzungen; Ergebnisse und Grenzen; Nachwirkungen / hrsg. von Clemens Heselhaus. – Tübingen: Niemeyer, 1956. – 199 S.
96. Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933 / Peter Gay. – Frankfurt am Main: Fischer, 2004. – 256 S.
97. Doll J. «Astoria» = Austria? Anmerkungen zum historischen Hintergrund und zur satirischen Zielrichtung in Jura Soyfers «Astoria» / Jürgen Doll // Jura Soyfer. – 1993. – Nr. 2. – S. 13–17.
98. Doll J. «Das Publikum erforschen und verändern» – Anmerkungen zu den theaterkritischen und theatertheoretischen Schriften Jura Soyfers / Jürgen Doll // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 129–139.
99. Doll J. «Ein neues Lied, ein besseres Lied?» Zum Einfluß Heines auf die Zeitgedichte von Jura Soyfer / Jürgen Doll // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 123–143.
100. Doll J. Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers / J. Doll. – Wien ; Köln ; Weimar: Böhlau Verlag, 1997. – 453 S.
101. Doll J. Versuche antifaschistischer Theaterarbeit im Wien der dreißiger Jahre / Jürgen Doll // Jura Soyfer. – 1994. – Nr. 2. – S. 12.
102. Doll J. Volksfront, Humanismus, Dialektik. Anmerkungen zu Jura Soyfers «Der Lechner Edi schaut ins Paradies» / Jürgen Doll // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 168–185.
103. Doll J. Volkstheater gegen Rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das «politische Kabarett» (1926–1933) / Jürgen Doll // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [hrsg. von Hilde Haider-Pregler/Beate Reiterer]. – Wien: Picus, 1996. – S. 215–232.

104. Doll J. Von Sebastian Hirschal zu Adolf Hirschal. Zu den Wandlungen einer literarischen Figur vom Kabarettprogramm «Hirschal macht Weltgeschichte» (1930) zur BBC-Rundfunkserie «Die Briefe des Gefreiten Hirschal» (1940–1945) von Robert Ehrenzweig-Lucas / Jürgen Doll // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 190–205.

105. Donec P. Die Grenze: Eine konzeptanalytische Skizze der Limologie / P. Donec. – Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014. – 127 S.

106. Dorowin H. «Spinnert oder hoffnungslos– alles auf einmal kann der Mensch nicht sein». Jura Soyfers und Georg Büchners Lachen / Hermann Dorowin // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 87–106.

107. Eagleton T. Ideologie. Eine Einführung / T. Eagleton. – Stuttgart: Metzler, 1993. – 261 S.

108. Eckerle F. Die Nestroy-Rezeption Jura Soyfers: Eine exemplarische Analyse der Dramen «Lumpazivagabundus» und «Astoria» / Felix Eckerle // Jura Soyfer. – 1996. – Nr. 1. – S. 20–28.

109. Elliott R. C. The Definition of Satire. A Note on Method / R. C. Elliott // Yearbook of Comparative and General Literature II. – Bloomington, 1962. – P. 19–23.

110. Es liegt in der Luft : Kabarett im Dritten Reich / Hrsg. Reinhard Hippen. – Zürich: Pendo-Verl., 1988. – 192 S.

111. Federn Paul Zur Psychologie der Revolution: die vaterlose Gesellschaft / Paul Federn. – Leipzig: Brüder Suschitzky, 1919. – 312 S.

112. Feinberg L. Introduction to satire / L. Feinberg. – Ames, Iowa: Iowa State Univ. Press, 1967. – 293 S.

113. Finzi-Vita V. Bündnispolitische Aspekte bei Soyfer und Toller / Viviana Finzi-Vita // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 217–222.

114. Flögel K. F. Geschichte des Grotesk-Komischen / Karl Friedrich Flögel ; [neu bearb. und erw. von Friedrich W. Ebeling]. – Dortmund: Harenberg, 1978. – 466 S.

115. Franzmeier P. Jura Soyfers politische Lyrik in den Jahren 1932 bis 1934. Politische Gebrauchslyrik in der AZ und Bild-Wort-Satiren im Kuckuck; eine Gegenüberstellung / Petra Franzmeier. – Wien, 1997. – 130 S.
116. Früh E. Jura Soyfer / Eckart Früh // Wiener Tagebuch. – 1981. – Nr. 4. – S. 22–24.
117. Fuchs A. Jura Soyfer. Gedenkrede / Albert Fuchs // Zeitspiegel. Österreichisches Wochenblatt (London). – Januar 1946. – Nr. 3. – S. 19.
118. Gadamer Hans-Georg Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / Hans-Georg Gadamer. – Tübingen, 1990.
119. Gaier U. Satire: Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart / Ulrich Gaier. – Tübingen: Niemeyer, 1967. – 461 S.
120. Garscha W. R. Das Jura Soyfer Archiv / W. R. Garscha // Jura Soyfer. – Juni 1992. – Nr. 2. – S. 5–6.
121. Glaser E. Dichtung und Antifaschismus. Politische Aussagen bei Theodor Kramer und Jura Soyfer / Ernst Glaser // MdZ, 5. – 1988. – Nr. 3. – S. 6–8, Nr.4. – S. 6–7.
122. Glaser E. Jura Soyfer und Wolfgang Borchert / Ernst Glaser // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 91–97.
123. Greul H. Bretter, die die Welt bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett / Heinz Greul. – Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1967 – (zu Soyfer S. 332, 338–340).
124. Guilhamet L. Satire and the transformation of genre / Leon Guilhamet. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1987. – 200 S.
125. Gulick Ch. A. Rezension von Horst Jarka «The Legacy of Jura Soyfer» / Charles A. Gulick // Austrian History Yearbook. – 1978. – Ausg. 14. – S. 395–398.
126. Haarmann H. «Pleite glotzt euch an – restlos»: Satire in der Publizistik der Weimarer Republik / H. Haarmann. – Opladen: Westdt., 1999. – 242 S.
127. Hackl M. Auf der Suche nach den Spuren der Familie Soyfer in Charkow / Maria Hackl, Elene Hackl // Jura Soyfer. – 1997. – Nr. 1. – S. 30–33.

128. Hall M. G. Konflikt und Gewalt im Spiegel der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit / Murray G. Hall // Macht und Gewalt in der der Politik und Literatur des 20. Jahrhunderts / [Norbert Leser (Hrsg.)]. – Wien, 1985. – S. 272–274.
129. Handbuch Literaturwissenschaft : Gegenstände – Konzepte – Institutionen / [hrsg. von Thomas Anz]. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2013. – 497 S.
130. Hantsch Ingrid Semiotik des Erzählens. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts / Ingrid Hantsch. – München, 1975. – 55. S.
131. Hardt M. Literarische Avantgarden / M. Hardt ; [hrsg. von Manfred Hardt]. – Darmstadt: Wiss. Buchges, 1989. – 407 S.
132. Haslinger J. Forschungsbericht [Vertonungen von Soyfer-Texten] / Jutta Haslinger // Jura Soyfer. – 1994. – Nr. 4. – S. 4–5.
133. Haslinger Jutta Jura Soyfer Rezeption am Jura-Soyfer-Theater / Jutta Haslinger. – Wien, 1994. – S.112.
134. Hempfer Klaus W. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Klaus W. Hempfer, Georg Braungart u.a. (Hg.). – Berlin ; New York, 2003. – S. 391–393.
135. Hempfer Klaus W. Gattungstheorie / Klaus W. Hempfer. – München, 1973. – 127 S.
136. Hempfer Klaus W. Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts / Klaus W. Hempfer. – München, 1972. – 34 S.
137. Herrmann Fritz. Jura Soyfer. Die Anfänge eines volksverbundenen österreichischen Dichters: Dissertation / Fritz Herrmann. – Wien, 1949.
138. Heydrich H. Erzählen als Kritik. Zur Gestaltungsweise von Jura Soyfers Romanfragment «So starb eine Partei» / Harald Heydrich // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 223–234.
139. Heym G. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe / Georg Heym ; [Hrsg. Karl Ludwig Schneider]. – [4 Bde]. – Hamburg u. München: Verlag H. Ellermann, 1968. – 891 S.
140. Hippen R. Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich / Reinhard Hippen. – Zürich: pendo-Verlag, 1988. – 163. S.

141. Hippen R. Satire gegen Hitler. Kabarett im Exil / Reinhard Hippen. – Zürich: pendo-Verlag, 1986. – S. 55–147.
142. Hoerning Konrad H. Sprechchor / H. Konrad Hoerning. – Leipzig, 1960. – 132 S.
143. Holthusen H. E. Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst : Essay / Hans Egon Holthusen. – München: Piper, 1964. – 59 S.
144. Holzner J. Weltuntergang. Über das allmähliche Verschwinden österreichischer Dramatiker aus der Theaterlandschaft / Johann Holzner // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [Hilde Haider-Pregler/Beate Reiterer (Hrsg.)]. – Wien: Picus, 1996. – S. 184–200.
145. Horvath Ö. von. Gesammelte Werke / Ödön von Horvath. – Frankfurt am Main, 1981. – Bd. 4. – S. 664.
146. Jakobson Roman Was ist Poesie? / Roman Jakobson // Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971 / Hg. von Elmar Holestein. – Frankfurt a. M., 1989. – S. 67–82.
147. Jarka H. Alltag und Politik in der österreichischen Literatur der dreißiger Jahre. Horváth – Kramer – Soyfer / H. Jarka // Zwischenwelt 1. Über Kramer hinaus und zu ihm zurück. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990. – S. 120–139.
148. Jarka H. British Writers and the Austria of the Thirties / Horst Jarka // Österreich und die angelsächsische Welt / [Otto Hietsch (Hrsg.)]. – Wien ; Stuttgart: Braumüller, 1968. – Band 2. – S. 439–481.
149. Jarka H. Die Wiederentdeckung Jura Soyfers / Horst Jarka // TheaterZeitSchrift. – 1988. – Nr. 23. – S. 103–112.
150. Jarka H. Drei Briefe von Helene Ulmann (Andis). Vergebliche Hoffnung auf Soyfers Freilassung. Erste Bemühungen um seinen Nachlaß / Horst Jarka // Mit der Ziehharmonika, 11. – September 1994. – Nr. 2. – S. 13–17.
151. Jarka H. Jura Soyfer – a Writer of the Austrian 1930's only? / Horst Jarka // From Wilson to Waldheim: Proceedings of a Workshop on Austrian-American Relations 1917–1987 / [Peter Pabisch (Hrsg.)]. – Riverside: Ariadne Press, 1989. – S. 125–155.

152. Jarka H. Jura Soyfer / Horst Jarka // Daviau-Donald-G.: Major Figures of Austrian Literature: The Interwar Years 1918–1938. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 421–458.
153. Jarka H. Jura Soyfer / Horst Jarka // Dictionary of Literary Biography. Volume 124 : Twentieth-Century German Dramatists, 1919–1992 / [hrsg. von Wolfgang D. Elfe und James Hardin]. – Detroit–London, 1993. – S. 370–375.
154. Jarka H. Jura Soyfer and the United States / Horst Jarka // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 22–49.
155. Jarka H. Jura Soyfer. A Jewish Writer under Austro-Fascism / Horst Jarka // Shofar. Quarterly for Jewish Studies, 5. – 1987. – Nr. 3. – S. 18–27.
156. Jarka H. Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit / Horst Jarka. – Wien: Löcker Verlag, 1987. – 569 S.
157. Jarka H. Jura Soyfer: ein Nestroy im Keller. Zum Einfluß Nestroys auf das oppositionelle Theater im Ständestaat / Horst Jarka // Maske und Kothurn, 24. – 1978. – Nr. 3. – S. 191–212.
158. Jarka H. Komik und Zeitgeschichte bei Jura Soyfer / Horst Jarka // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 27–52.
159. Jarka H. Ödön von Horváth und Jura Soyfer – Diagnose und Protest / H. Jarka // Horváths Stücke / [Traugott Krischke (Hrsg.)]. – Frankfurt: Suhrkamp, 1988. – S. 84–102.
160. Jarka H. Politik und Zauberei: Die Stücke Jura Soyfers (1912–1939). Zur oppositionellen «Kleinkunst» im Wien der dreißiger Jahre / Horst Jarka // Modern Austrian Literature, 5. – 1972. – Nr. 1–2. – S. 96–143.
161. Jarka H. Realismus und Utopie. Das Werk Jura Soyfers und die Wandlungen Europas / Horst Jarka // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 19–34.
162. Jarka H. Soyfer for Americans / Horst Jarka // Jura Soyfer. – 1993. – Nr. 4. – S. 3–5.

163. Jarka H. Vom lebendigen Soyfer. Referat bei der Gedenkveranstaltung im Wiener Rathaus, 16. 2. 1989 / Horst Jarka // Jura Soyfer. – 1989. – 0-Nummer. – S. 2; 4–9.

164. Jarka H. Zum Kraus-Echo in der Satire der Linken / Horst Jarka // Karl Kraus. Diener der Sprache, Meister des Ethos / [Joseph P. Strelka (Hrsg.)]. – Tübingen: Francke, 1990. – S. 183–200.

165. Jarka H. Zur politischen Lyrik Jura Soyfers / Horst Jarka // Protokolle. – 1977. – № 2. – S. 142–169.

166. Jauß Hans-Robert Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Boudelaires Gedicht „Spleen II“) / Hans-Robert Jauß // Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. – Frankfurt a.M, 1982. – S. 813–865.

167. Johnson E. A Treasury of Satire, Including the World's Greatest Satirists, Comic and Tragic, from Antiquity to the Present Time: Sel. and Ed. with Critical and Historical Backgrounds, and an Introd. on the Nature and Value of Satire / E. Johnson. – New York: Simon and Schuster, 1945. – 770 p.

168. Jones C. N. The Dialectics of Despair and Hope: The Modernist Volksstück of Jura Soyfer / Calvin N. Jones // Maske und Kothurn, 32. – 1986. – Nr. 1–2. – S. 33–40.

169. Joukhadar Mounier Theater der Courage. Geschichte, Intention, Spielplan und Wirkung einer Wiener Kleinkunsthöhne : Dissertation / Joukhadar Mounier. – Wien, 1980. – 315 S.

170. Kaiser K. Spiel mit der Zeit / Konstantin Kaiser // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 115–128.

171. Kaiser Konstantin Die Erbitterung über das Versäumte. Vor fünfzig Jahren starb der Dichter Jura Soyfer im KZ Buchenwald / Konstantin Kaiser // Die Presse. – 1989. – № 11–12. – S. 14–16.

172. Kiss E. Individuum und Massengesellschaft im Humor von Jura Soyfers Welttheater / Endre Kiss // Lachen und Jura Soyfer / [Hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 53.

173. Klein-Löw St. Jura Soyfer / Stella Klein-Löw // Menschen um mich. – Wien: Jugend&Volk, 1982. – S. 33–44.
174. Koch Hans Franz ehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie / Hans Koch. – Berlin, 1959. – 300 S.
175. Konstantinov W. Jura Soyfer und Elias Canetti. Zwei Dichterschicksale im Wien der Zwischenkriegszeit / Wenzeslav Konstantinov // Jura Soyfer. – 1992. – Nr. 2. – S. 9–13.
176. Kraus Karl Nachträgliche Republikfeier / Karl Kraus. – Wien, 1919. – 32 S.
177. Kreissler F. Wienerischer Humor in Jura Soyfers Zwischenrufen. Von Heine über Nestroy zum Wiener Schlagerlied der dreißiger Jahre / Félix Kreissler // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 155–175.
178. Krolop K. Konvergenzen und Divergenzen satirischen Verfahrens: Karl Kraus und Jura Soyfer / Kurt Krolop // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 107–111.
179. Kucher P.-H. «... nichts fehlte ihm ... nur ein paar Lebensjahre...» : Jura Soyfer. Informationen zur Deutschdidaktik / Primus-Heinz Kucher // Jura Soyfer – 1995. – Jg. 19, Nr. 2. – S. 144–150.
180. Kucher P.-H. Jura Soyfer und die Politik des Verschweigens / Primus-Heinz Kucher // Das Pult. – 1984. – Ausg. 71. – S. 77–82.
181. Kucher P.-H. Jura Soyfer, Tod und Auferstehung / Primus-Heinz Kucher // Wiener Tagebuch. – März 1988. – Nr. 3. – S. 25–27.
182. Kucher P.-H. Jura Soyfers Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Avantgarde / Primus-Heinz Kucher // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 141–158.
183. Kunne A. Apokalypse zwischen Parodie und Utopie. Jura Soyfers «Weltuntergang» vor dem Hintergrund zeitgenössischer Ereignisse / Andrea Kunne // Österreich in Geschichte und Literatur. – 1996. – Vol. 40, Nr.4/5a. – S. 292–300.

184. Langmann P. Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit / Peter Langmann. – Frankfurt: Verlag Anton Hain, 1986. – 300 S.

185. Langmann P. Wirklichkeitserfahrung, Wirklichkeitsbewältigung und soziales Engagement bei Jura Soyfer : Diss. / P. Langmann. – Graz. Univ., 1983. – 354 S.

186. Lichtmann T. Drama und Kabarett. Einige Bemerkungen zur Dramaturgie Jura Soyfers / Tamás Lichtmann // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 197–211.

187. Lichtmann T. Jura Soyfer und das ungarische Kabarett / Tamás Lichtmann // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 108–122.

188. Lichtmann T. Reisen in historischen und imaginierten Zeiten und Räumen: Utopie und Satire in Jura Soyfers Theater / Tamás Lichtmann // Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur. – 1996. – Vol. 88, Nr.3. – S. 328–336.

189. Lichtmann T. Vineta oder die untergegangene (alte?) Welt. Absurde Zeitsatire oder negative Utopie / Tamás Lichtmann // NFT (Német Filológiai Tanulmányok = Arbeiten zur dt. Philologie). – 1994. – № 22. – S. 96–106.

190. Lichtmann T. Zur Übersetzung Jura Soyfers ins Ungarische / Tamás Lichtmann // Jura Soyfer. – 1993. – Nr. 4. – S. 7–9.

191. Lichtmann Tamás “Astoria“, Utopie in der Ratlosigkeit // Lachen und Jura Soyfer / hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. – St. Ingbert: Röhrig Verlag. – 1995. – S. 140–154.

192. Liessmann K. P. Zu Gedichten von Jura Soyfer und Josef Luitpold Stern / Konrad P. Liessmann // Das Pult. – 1984. – № 16 (71). – S. 67–73.

193. Lukacs Georg Zur Frage der Satire / Georg Lukacs // Essays über Realismus. – Neuwied ; Berlin, 1971. – S. 83–107.

194. Lukács Georg Tendenz oder Parteilichkeit? / Georg Lukács // Schriften zur Literatursoziologie. – Frankfurt a.M., 1985. – S. 109–121.

195. Lukács Georg Vorwort zu «Balzac und der französische Realismus» / Georg Lukács // Schriften zur Literatursoziologie. – Frankfurt a.M., 1985. – S. 241–253.
196. Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur / Claudio Magris. – Neuausg ; Wien: Zsolnay, 2000. – 414 S.
197. Marboe P. Jura Soyfers Bedeutung heute / Peter Marboe // Jura Soyfer. – 1992. – Nr. 1. – S. 4–5.
198. Masi L. Soyfer-Aufführungen in Italien / Laura Masi // Jura Soyfer. – Dezember 1992. – Nr. 4. – S. 13–14.
199. Meister Monika Theater im Vorkriegswien. Jura Soyfer und der Widerstand / M. Meister // Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart / Kristian Sottriffer (Hrsg.). – Wien, 1982. – S. 137–320.
200. Merziger P. Nationalsozialistische Satire und “Deutscher Humor“ : politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945 / Patrick Merziger. – Stuttgart: Steiner, 2010. – 407 S.
201. Metscher Thomas Jura Soyfers Wanderlied – der lichte Traum der Armen / Thomas Metscher // Thomas Metscher Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1992. – S. 297–301.
202. Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze, Personen, Grundbegriffe / hrsg. von Ansgar Nünning. – 5 aktualisierte und erw. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 2013. – 847 S.
203. Meyer-Minnemann Klaus Zu einigen Fragen der Text-Wirklichkeitsrelation im Rahmen einer Theorie der Satire / Klaus Meyer-Minnemann // Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. – 1976. – № 86. – S. 116–133.
204. Meyer-Sickendiek B. Was ist literarischer Sarkasmus?: ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne / Burkhard Meyer-Sickendiek. – München: Fink, 2009. – 616 S.
205. Mörchen H. Politik und Unterhaltung. Anmerkungen zu den Fassungen der Kolumbus-Komödie von Hasenclever/Tucholsky und Jura Soyfer / Helmut Mörchen // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 66–74.

206. Müller K. Vaterländisch und nazistische Fest- und Weiheliteratur der 30er Jahre / Karl Müller // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 94–120.

207. Müller K. Vaterländische und nazistische Fest- und Weihepiele in Österreich / Karl Müller // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [Hilde Haider-Pregler/Beate Reiterer (Hrsg.)]. – Wien: Picus, 1996. – S. 150–169.

208. Muster H. P. Who's who in satire and humour : biographisches Verzeichnis der satirischen, kritischen und humoristischen Grafiker des 20. Jahrhunderts / H. P. Muster. – Basel: Wiese, 1990. – 215 S.

209. Naumann U. Zwischen Tränen und Gelächter: satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945 / U. Naumann. – Köln: Pahl-Rugenstein, 1983. – 411 S.

210. Naumenko A. M. Jura Soyfer als zerstörender Erneuerer des österreichischen Volksstücks / A. M. Naumenko // Jura Soyfer zum Gedenken. – St. Ingbert: INST, 1999. – S. 7–11.

211. Naumenko A. M. Österreichisches Volksstück und J. Soyfers dramatisches Werk / A. M. Naumenko // Новітня філологія. – Миколаїв: ЧДУ, 2008. – № 9. – С. 327–346.

212. Nestroy Johann Nepomuk Nestroys Werke / Johann Nepomuk Nestroy. – Weimar, 1962. – Bd. 1. – 900 S.

213. Pfabigan A. Jura Soyfers Organisationsanalyse der österreichischen Sozialdemokratie / Alfred Pfabigan // Geistiges Leben im Österreich der ersten Republik. – Wien, 1986. – S. 249.

214. Pfabigan A. Jura Soyfers Organisationsanalyse der österreichischen Sozialdemokratie und sein Verhältnis zum Kommunismus / Alfred Pfabigan // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 235–250.

215. Pfabigan A. Wo stand Jura Soyfer? / Alfred Pfabigan // Geistesgegenwart. – Wien: Edition Falter im ÖBV, 1991. – S. 111–143.

216. Qualtinger H. Jura Soyfer – Österreichs Büchner / Helmut Qualtinger // Welt am Abend. – Wien, 1948.

217. Rauscher F. Jura Soyfer. Geschichte–Sprache–Weltanschauung. Texte und Interpretationen / F. Rauscher. – Geislingen an der Steige: Kormann Verlag, 1984. – 150 S.
218. Reimann Paul Probleme und Gestalten der österreichischen Literatur / Paul Reimann. – London, 1945. – 59. S.
219. Reisner Ingeborg Kabarett als Werkstatt des Theaters. «Literarische Kleinkunst» in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg: Dissertation / Ingeborg Reisner. – Wien, 1961. – 283 S.
220. Roessler P. Von der «revolutionären Leidenschaft» zur «Macht, die das Herz bezwingt». Schreiben über Theater im Wiener Tag und anderswo / Peter Roessler // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [Hilde Haider-Pregler/Beate Reiterer (Hrsg.)]. – Wien: Picus, 1996. – S. 335–351.
221. Rosenauer A. Jura Soyfer im World Wide Web / Andrea Rosenauer // Jura Soyfer. – 1998. – Nr. 1. – S. 8–11.
222. Rösler W. Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938 / Walter Rösler // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [Hilde Haider-Pregler/Beate Reiterer (Hrsg.)]. – Wien: Picus, 1996. – S. 233–246.
223. Rösler W. Gehn ma halt a bisserl unter... Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute / W. Rösler. – Berlin: Henschel Verlag, 1991. – 268 S.
224. Rottenmoser Emma Struktur und Funktion der Satire. Satiretheorie im Rahmen eines semiotisch-strukturalistischen Ansatzes und seiner Anwendung auf Lenzens Hofmeiste / Emma Rottenmoser. – München, 1980.
225. Rychlo P. Soyfersche Texte und der Humor in der Ukraine / Peter Rychlo // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 228–237.
226. Scheichl S. P. Zur Funktion wienerischer Redeweisen im Werk Jura Soyfers / S. P. Scheichl // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 186–199.

227. Scheit G. Der Realismus des Widerstands. Über Jura Soyfer / Gerhard Scheit // Das jüdische Echo. – Oktober 1989. – Nr. 38. – S. 213–216.

228. Scheit G. Dramatik der Ent-täuschung. Ästhetische Avantgarde und soziale Utopie bei Jura Soyfer / Gerhard Scheit // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 144–156.

229. Scheit G. Schwierigkeiten mit Kolumbus. Jura Soyfers “Broadway-Melodie 1492“ / Gerhard Scheit // MdZ, 9. – Dezember 1992. – Nr. 4. – S. 1–4.

230. Scheit G. Theater und revolutionärer Humanismus. Eine Studie zu Jura Soyfer / Gerhard Scheit. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1988. – 169 S.

231. Schiller Friedrich Über naive und sentimentalische Dichtung. Philosophische Schriften Teil 1. / Friedrich Schiller. – Weimar/Böhlau, 1962. – 312 S.

232. Schininá A. Der Traum als Mittelding zwischen Phantasie und Wirklichkeit: die realistischen Märchen Jura Soyfers und die Scheinwelt der Traumfabrik Hollywood / Alessandra Schininá // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 67–77.

233. Schininà A. Komik und Ästhetik Jura Soyfers. Elemente des Kabarett und des Volksstücks im Werk des Dichters / Alessandra Schininà // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 107–122.

234. Schlegel Friedrich V. Sämtliche Werke / V. Friedrich. – Wien: Klang Studien des classischen Alterthums, 1846. – 246 S.

235. Schleiermacher Friedrich Hermeneutik und Kritik / Friedrich Schleiermacher ; Hg. und eingel. von Manfred Frank. – Frankfurt a. M., 1977.

236. Schmeichel-Falkenberg B. Berliner Schmäh und Wiener Schnauze. Über Jura Soyfer und Kurt Tucholsky / Beate Schmeichel-Falkenberg // Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz / [hrsg. von Herbert Arlt]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 90–107.

237. Schmidt-Dengler W. «Nun ist er frei, aber auf eine andere Art...». Die Briefe Jura Soyfers / Wendelin Schmidt-Dengler // MdZ, 9. – Oktober 1992. – Nr. 3. – S. 15–16.

238. Schmidt-Dengler W. «O, wär' ich eine Maus ...»: Zum österreichischen Selbstverständnis in der österreichischen Literatur, Festschrift für Wolfgang Pollak / W. Schmidt-Dengler // Bandhauer-Wolfgang/Tanzmeister-Robert (ed.). Romanistik Integrativ. – Vienna: Wilhelm Braumüller, 1985. – S. 495–503.

239. Schneegans H. Geschichte der grotesken Satire / Heinrich Schneegans. – Strassburg: Trübner, 1894. – 523 S.

240. Schneider R. Österreichs Büchner? / R. Schneider // Das Gesamtwerk. Der Spiegel, 1981. – Nr. 3. – S. 159–161.

241. Schönert J. Roman und Satire im 18. Jh. / J. Schönert. – Stuttgart, 1969.

242. Schorske C. E. Fin-de-Siècle Vienna : politics and culture / Carl E. Schorske. – [1. ed.]. – London: Weidenfeld and Nicolson, 1980. – XXX. – 378 S.

243. Schrappeneder R. Die literarhistorische Bedeutung Jura Soyfers und sein Romanfragment «So starb eine Partei» / Reinhold Schrappeneder. – Wien, 1984. – 150 S.

244. Schweikle Günther Metzler-Lexikon Literatur : Begriffe und Definitionen / Günther Schweikle ; begr. von Günther und Irmgard Schweikle. Hrsg. von Dieter Burdorf. – 3 völlig neu bearb. Aufl. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2007. – Ausg. XVII. – 845 S.

245. Seidel Sonja Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald / Sonja Seidel // Buchenwaldhefte. – Nr. 18. – Weimar-Buchenwald, 1983. – S. 30–34.

246. Soyfer J. Das Gesamtwerk / Jura Soyfer ; [Horst Jarka (Hrsg.)]. – Wien ; München u.a.: Europaverl., 1980. – 922 S.

247. Soyfer J. Die Ordnung schuf der liebe Gott : eine Auswahl / Jura Soyfer ; [Hrsg. von Werner Martin]. – [1. Aufl.]. – Leipzig: Reclam, 1979. – 436 S.

248. Soyfer J. Herrlichen Zeiten entgegen : Reportagen, Gedichte, Satiren ; 1931–1938 / Jura Soyfer ; [Hrsg. von Horst Jarka]. – Wien ; München: Europa-Verl., 1996. – 128 S.

249. Soyfer J. Sturmzeit : Briefe 1931–1939 / Jura Soyfer. – Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1991. – 255 S.

250. Soyfer Jura Auf uns kommt's an : Szenen und Stücke / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; Frankfurt/Main, 2003. – 2. Aufl. – 358 S.
251. Soyfer Jura Das Gesamtwerk / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; München ; Zürich: Europaverlag, 1980. – 924 S.
252. Soyfer Jura Deuticke So starb eine Partei : Prosa / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; Frankfurt/Main, 2003. – 2. Aufl. – 371 S.
253. Soyfer Jura Deuticke Sturmzeit : Briefe 1931 – 1939 / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; Frankfurt/Main, 2003. – 2. Aufl. – 237 S.
254. Soyfer Jura Deuticke Zwischenrufe links : Lyrik / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; Frankfurt/Main, 2003. – 2. Aufl. – 303 S.
255. Soyfer Jura Ges. Dramatik : Stücke, Filmexposé, Szenen, Proletarische Feiern, Agitprop Texte für Lesungen, Theater, Radio, Film, Internet / Jura Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 373 S.
256. Soyfer Jura Ges. Prosa : Romanfragment, Öffentlichkeitskritik, Kurzgeschichten, Reportagen / Jura Soyfer ; Hrsg.: Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 375 S.
257. Soyfer Jura Ges.Briefe : 1931 Wien, 1932 Deutschland, 1934 – 1936 Wien, Jugoslawien, 1937 Wien, Landgericht, 1938/39 Konzentrationslager Dachau, Buchenwald / Jura Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 233 S.
258. Soyfer Jura Ges.Dichtungen : Dachaulied, Lieder mit Noten, vielsprachiges Vagabundenlied, Zeitungsgedichte 1930 – 1937 (Zeitstrophen, Satirische Anschauungen, Sturmzeit), Vermischtes, Gelegenheitsgedichte / Jura Soyfer ; Hrsg. Herbert Arlt. – Wien, 2012. – 293 S.
259. Soyfer Jura Gesammelte Werke. Szenen und Stücke / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien ; München ; Zürich: Europaverlag, 1993. – 322 S.
260. Soyfer Jura Herrlichen Zeiten entgegen. Reportagen, Gedichte, Satiren / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. Mit einem Vorwort von Werner Schneyder. – München: Europaverlag, 1996. – 128 S.
261. Soyfer Jura Sturmzeit. Briefe 1931–1939 / Jura Soyfer ; Hrsg. von Horst Jarka. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – 255 S.

262. Soyfer Jura Vom Paradies zum Weltuntergang. Dramen und Kleinkunst / Jura Soyfer ; Bearbeitet und hrsg. von Otto Tausig. – Wien: Globus Verlag, 1947. – 273 S.

263. Spedicato E. Jura Soyfer als satirischer Humorist. Anmerkungen zum Romanfragment «So starb eine Partei» / Eugenio Spedicato // Lachen und Jura Soyfer ; [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert : Röhrig Verlag, 1995. – S. 61–73.

264. Staar Sonja Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation / Sonja Staar // Buchenwaldhefte. – Nr. 27. – Weimar-Buchenwald, 1987. – S. 46–47.

265. Stecher Renate Zeitgeschichte in den Mittelstücken Jura Soyfers / Renate Stecher. – Innsbruck, 1995. – 122 S.

266. Stefan A. «Vineta» von Jura Soyfer oder Die Avantgarde auf der Kellerbühne / Aichhorn Stefan // Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. – Oxford et al.: Peter Lang, 2001. – Bd. 28. – S. 215–227.

267. Steinmetz Selma Jura Soyfer. Zum 20. Todestag am 16. Februar / Selma Steinmetz // Weg und Ziel. – Februar 1959. – S. 149–156.

268. Steinwender J. Das «Dachau-Lied» – Ein Text als Anregung für «viel Musik» / Johannes Steinwender // Jura Soyfer. – 1994. – Nr. 4. – S. 34.

269. Stern R. Jura Soyfer – kein Frühvollendeter / Robert Stern // Bücherschau. – Januar-März 1981. – Nr. 70. – S. 1–10.

270. Sternegg Angelika Jura Soyfer und die Kabarettbewegung. Entwicklungen und Veränderungen vor und nach 1933/34 / Angelika Sternegg, Harald Satttek // Antifaschistische Literatur in Österreich 1933–1945, Aufrisse 3. – 1982. – Nr. 2. – S. 37–44.

271. Stocker G. C. Bild-Wort-Satiren in Der Kuckuck / Gerald C. Stocker // Lachen und Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi]. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1995. – S. 123–139.

272. Suchy I. Ein Glücklicher: Der Musikpädagoge und Komponist des Dachauliedes Herbert Zipper (1904–) / Irene Suchy // Musikerziehung. – 1993. – Vol. XLVII. – Nr.1. – S. 28–30.

273. Tauscher R. Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland : von F. G. Alexan bis Paul Westheim / Rolf Tauscher. – Hamburg: Kova, 1992. – 254 S.

274. Thorpe K. Jura Soyfer als Literaturkritiker / Kathleen Thorpe // Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer / [hrsg. von Herbert Arlt und Kurt Krolop]. – St. Ingbert: Röhrig-Verlag, 1995. – S. 150–157.

275. Thunecke J. Zwischen Kunst und Propaganda: Die Politische Lyrik von Frederick Brainin und Jura Soyfer in der Wiener «Arbeiter-Zeitung» (1932–1934) / Jörg Thunecke // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 180–196.

276. Trilse J.Ch. Jura Soyfer / Joachanaan Christoph Trilse // Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts / [hrsg. von Horst Haase und Antal Mádl]. – Berlin: Volk und Wissen, 1988. – S. 498–517.

277. Trommler F. Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick / F. Trommler. – [1. Aufl.]. – Stuttgart: Kröner, 1976. – VII. – 846 S.

278. Tucholsky K. Brief an Walter Hasenclever vom 11. April 1933 / K. Tucholsky // Tucholsky K. Briefe, Auswahl 1913 bis 1935 / [hrsg. v. Roland Links]. – Berlin, 1983. – S. 298.

279. Tucholsky K. Gesammelte Werke / K. Tucholsky ; [hersg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz]. – Hamburg, 1975. – 162 S.

280. Tutsche M. Grafiken zu Jura Soyfer / Maud Tutsche // Jura Soyfer. – 1995. – Nr. 1. – S. 17–20.

281. Unger W. Jura Soyfer und der Faschismus / Wolfgang Unger // Jura Soyfer. – 1992. – Nr. 1. – S. 2–4.

282. Viertel B. Jura Soyfer / B. Viertel // Die Überwindung des Übermenschen / Exilschriften, hrsg. von Konstantin Kaiser und Peter Roessler in Zusammenarbeit mit Siglinde Bolbecher. –Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1989. – S. 225–227.

283. Viorel E. Das große politische Bekenntnis des Jura Soyfer. Zum Erscheinen des Romanfragments von Jura Soyfer in rumänischer Übersetzung / Elena Viorel // Jura Soyfer. – 1997. – Nr. 2. – S. 3–6.

284. Weigel H. Jura Soyfer / H. Weigel // In memoriam. – Graz: Styria, 1979. – S. 155–162.
285. Wellwarth G. E. Jura Soyfer – An Attempt at Rehabilitation / G. E. Wellwarth // American-German Review, 55. – 1969. – Nr. 2. – S. 22–26.
286. West A. Jura Soyfer und Johann Nestroy – Optimismus und Pessimismus / Arthur West // Die Welt des Jura Soyfer. – Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991. – S. 171–176.
287. Wierer Karin Antworten auf die Zeitgeschichte in Stücken von Johann Nestroy, Ödön von Horváth und Jura Soyfer / Wierer Karin. – Innsbruck, 1989. – 141 S.
288. Winkler J.-M. Jura Soyfer (1912–1939) und die Politisierung des Theaters / Jean-Marie Winkler // Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven / Hrsg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin in Verbindung mit Peter Langemeyer. – Bern: Lang, 1996. – S. 331–342.
289. Winkler J.-M. Jura Soyfer im Licht der Raimund-Feier 1940: Eine Auseinandersetzung um das «Volksstück» / J.-M. Winkler // Jura Soyfer and His Time / [hrsg. von Donald G. Daviau]. – Riverside: Ariadne Press, 1995. – S. 253–274.
290. Zobl W. Über die Entstehung des Dachau-Liedes. Wilhelm Zobl spricht mit Herbert Zipper / Wilhelm Zobl // Österreichische Musikzeitschrift 43. – 1988. – S. 666–676.
291. Zohn H. A Poet of Protest / H. Zohn // The Jewish Quarterly, 25. – 1977/78. – Nr. 4 (94). – S. 53–56.
292. Zu Hitler fällt mir noch ein... : Satire als Widerstand, Strohmeyer, Klaus / [Klaus Strohmeyer (Hg.)]. – Hamburg: Rowohlt, 1989. – 279 S.