



Ю. І. Ковбасенко

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

11



УДК 82(100).09(075.3)
ББК 83.3(0)я721
К 56

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ МОН України № 235 від 16.03.2011 р.)*

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

Наукову експертизу проводив Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Психолого-педагогічну експертизу проводив
Інститут педагогіки НАПН України.

Умовні позначення:



— запитання та завдання
для академічного
і профільного рівнів;



— запитання та завдання
для профільного
рівня.

Ковбасенко Ю. І.

К 56 Світова література : підручн. для 11 кл. загальноосвіт.
навч. закл. (академічний рівень, профільний рівень). — К.:
Грамота, 2012. — 336 с. : іл.
ISBN 978-966-349-309-1

Підручник повністю відповідає чинним програмам із світової літератури для профільних 11 класів (академічний рівень, профільний рівень). У ньому розглянуто провідні тенденції розвитку літературного процесу ХХ ст., а також життєвий і творчий шлях та ідейно-художні особливості творів провідних письменників цього періоду.

Наявність обов'язкового та додаткового літературознавчого й культурологічного матеріалу допоможе учням ефективно підготуватися до різноманітних форм поточного та підсумкового моніторингу (у т. ч. ЗНО) навчальних досягнень не тільки зі світової та української літератур, а й з історії та інших суміжних дисциплін.

**УДК 82(100).09(075.3)
ББК 83.3(0)я721**

ISBN 978-966-349-309-1

© Ковбасенко Ю. І., 2011
© Видавництво «Грамота», 2011

ЗМІСТ

Вступне слово	5
З ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.	6
ГЕНРІК ІБСЕН	17
«Ляльковий дім»	20
АНТОН ЧЕХОВ	26
«Чайка»	31
ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ	37
«Пігмаліон»	40
ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ ст.:	
ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА	47
ФРАНЦ КАФКА	63
«Перевтілення»	69
ДЖЕЙМС ДЖОЙС	76
«Джакомо Джойс»	78
ТОМАС МАНН	87
«Маріо і чарівник»	91
МИХАЙЛО БУЛГАКОВ	96
«Майстер і Маргарита»	104
ГЛИБИННІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ	
ПОЧАТКУ ХХ ст.	116
РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ	118
«Орфей, Еврідіка, Гермес»	122
«Ось дерево звелось...»	125
ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР	128
«Каліграми. Вірші Миру і Війни»	
(«Заріzana голубка й водограй»)	132
«Лорелея»	135
«Міст Мірабо»	137
ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛІОТ	140
«Ранок біля вікна»	144
«Суїні серед солов'їв»	145
«Порожні люди»	146
ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКА	149
«Балада про чорну тугу»	153
«Гітара»	154
«Газела про темну смерть»	155
«Касида про сон під зорями»	156

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ	158
ОЛЕКСАНДР БЛОК	176
«Незнайома»	184
«Весно, весно, без меж і без краю...»	186
«Скіфи»	188
АННА АХМАТОВА	194
«Реквієм»	201
ВОЛОДИМИР МАЯКОВСЬКИЙ	207
«А ви змогли б?»	213
«Послухайте!»	215
«Лілічко! (Замість листа...)»	216
БОРИС ПАСТЕРНАК	218
«Визначення поезії»	223
«По стіні збігали стрілки»	225
«Зимова ніч»	226
ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ ст.:	
ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА	228
БЕРТОЛЬТ БРЕХТ	235
«Епічний театр» Бертольта Брехта	239
«Життя Галілея»	242
АЛЬБЕР КАМЮ	247
«Чума»	251
ЕРНЕСТ МІЛЛЕР ХЕМІНГВЕЙ	258
«Старий і море»	262
ЯСУНАРІ КАВАБАТА	267
«Тисяча журавлів»	270
ГАБРІЕЛЬ ГАРСІА МАРКЕС	275
«Сто років самотності»	280
ЛІТЕРАТУРА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.	
ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ	289
МИЛОРАД ПАВИЧ	296
«Дамаскін»	299
ПАТРІК ЗЮСКІНД	308
«Запахи, або Історія одного вбивці»	310
СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС	317
Словник літературознавчих термінів	320
Узагальнення та систематизація вивченого у 8–11 класах матеріалу ...	326

Вступне слово

Люди — особливі істоти... З одного боку, вони прагнуть усе спростити, звести до певних законів і правил, а з іншого — усе надзвичайно ускладнюють. Навіть питання астрономічного початку ХХ ст. спричинило бурхливу наукову дискусію, що супроводжувалася складними математичними розрахунками, але так і не знайшла однозначної відповіді. Тож не дивно, що століття, яке вже стало для нас минулим, розпочалося не 1 січня 1900 р., а раніше чи, можливо, пізніше. Хтось, за аналогією зі «стартом» ХІХ ст. (початок якого часто асоціюють із Великою французькою революцією), вважає, що воно розпочалося на барикадах Паризької комуни, а мистецьки заявило про себе в 1874 р. на виставці імпресіоністів у Парижі. А хтось переконаний, що ХІХ ст. закінчилося в 1914 р. пострілом у Сараєво, що провівист початок Першої світової війни. Проте, можливо, що найяскравішим символом зміни сторіч стала подія, про яку мало згадують історики та мистецтвознавці, — це загибель «Титаніка». Суперпароплав, який зарозуміле людство вважало символом своєї могутності, своєрідним новітнім Ноевим ковчегом, що зможе протистояти стихії, затонув у першому ж плаванні. Загинув, демонструючи водночас і велич людини, і її безпорадність.

ХХ ст. як літературна доба розпочалося гучною заявою, що Бог помер, авангардистським штукарством і провокаційно-епатажними закликами спалити музеї, скинути класичну культуру та літературу з пароплава («Титаніка»?) сучасності, створити нову мову й проспівати осанну машині та війні. Утративши наївну віру в перетворювальну силу мистецтва, письменники почали шукати інші шляхи й нові відповіді на старі запитання. Література ХХ ст. чимдалі більше інтелектуалізувалася (так, у США на афішах п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» писали: «Дурнів просимо не приходити»), а отже, віддалялася від широкого загалу. Хоча водночас масовими жанрами стали детектив та історії про палке кохання. Культура на Заході «втекла на університетські кафедри», а фахівці заговорили про смерть не лише автора, а й самої літератури, яка дедалі дужче нагадувала усмішку чеширського kota... Та хіба не ця усмішка просвітила славнозвісну постмодерністську іронічність, якою осяяний сучасний період?

ХХ століття завершилося. Визначене людством як ера техніки й світових воєн, воно закінчилось у столітті ХХІ — катастрофою 11 вересня 2001 р.

Чи зможе це нове, ХХІ століття, назване «сторіччям руйнівної поведінки», уникнути помилок попереднього? Усе залежить від людини. А література в цьому — найкращий помічник...

Недарма ще мудрий Гораций сказав: «Scripta manent!» («Написане залишається!»).



З ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.

На рубежі століть письменники усе частіше «прикладали вухо до землі», прагнучи проникнути в прихований хід часу.

І. Фрадкін

Межу ХІХ–ХХ ст. в історії культури та літератури часто називають «кінцем століття». Існує навіть французьке словосполучення «*fin du siècle*» (букв. «кінець століття»), яке свого часу набуло надзвичайної популярності: його використовували як для характеристики художніх творів, так і в зовсім несподіваних контекстах, аби відтворити дух епохи чи саянути дотепом: «злочин кінця століття» (Л. Толстой), «жінка кінця століття», «краватка кінця століття» тощо.

Уже з 1890-х років вислів «*fin du siècle*» уживався критиками, письменниками, діячами культури для позначення не стільки певного хронологічного періоду, скільки його специфічних умонастроїв: витончених меланхолійних переживань; нервової загостреності почуттів; суто декадентських¹ спліну, песимізму, втоми від життя; постійного розриву між ейфорією очікування майбутнього та неабияким страхом перед ним — передчуттям «порогу», катаклізмів, катастроф.

Саме тепер, у третьому тисячолітті, цікаво поглянути на ту саму межу ХІХ–ХХ ст. в історії світової літератури не тільки як на «*fin du siècle*» (завершення дев'ятого століття), а більшою мірою як на «*début du siècle*» («дебют, початок, старт» наступного, двадцятого століття). І тоді закономірно постають запитання: що ця доба привнесла в розвиток світового літературного й культурного процесів? Які явища та тенденції вона залишила в минулому, а які подарувала майбутньому? Які роди та жанри були рушіями літературного процесу, а які (нехай і тимчасово) поступилися місцем лідера?..

ДРАМАТИЧНИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ • Межа ХІХ–ХХ ст. в історії світової літератури і, зокрема, драми — період надзвичайно цікавий. Абсолютної синхронності в розвитку літературних родів і жанрів не буває, тож не дивно, що в ту добу відбулася «зміна літературних лідерів».

¹ Показово, що одним із джерел виникнення вислову «*fin du siècle*» дослідники вважають французьку газету «*Le Décadent*».

Наприкінці XIX ст. роман кінчав уже втомлено шлях, так бадьоро початий на початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові, новітні, найновіші»; новела почала тратити свіжість барв, — але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так довго та одважно намагався визволити її єдиний у своїм роді... талант «північного лицаря» Ібсена.

Леся Українка

Чому ж саме драма (така собі «пасербиця» літературного процесу середини XIX ст.) стала епіцентром літературних новацій неоднозначної культурної доби межі XIX–XX ст.?

В історії європейського театру та драматургії середина XIX ст. була періодом своєрідного застою. Це не означає, що театри масово закривалися, а драматурги нічого не писали. Проте театр опинився на узбіччі культурного процесу. Популярні романтичні п'єси з «жахливими таємницями» та «ексклюзивними» героями дедалі менше цікавили публіку. Репертуарний «вакуум» заповнювався численними інсценізаціями епічних творів (найпопулярнішими авторами «першоджерел» були Ч. Діккенс, Дюма-батько, Е. Сю, О. де Бальзак, Ф. Достоєвський). Звісно, епічний твір, «прилаштований» до інсценізації, ніколи не замінить твору власне драматичного, написаного саме для постановки.

Не забуваймо, що то була доба реалізму з його посиленою увагою до аналізу гострих соціальних проблем, до вивчення взаємовпливів людини й середовища, до дослідження обумовленості (науковці кажуть «детермінованості») формування особистості від певних соціально-історичних умов. На жаль, у середині XIX ст. драматургія та театр не дали адекватної відповіді на «естетичні виклики часу». Недаремно М. Вороний зазначав, що «стара драма не втрималася на реалістичному ґрунті, вона... зробилася драмою зовнішнього життя, з провідною — моральною чи громадською — ідеєю (грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб, ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже неглибоких за змістом: техніка їх примітивна, трафаретна й невдячна для творчості драматурга і актора».



П'єса Ф. Достоєвського «Злочин і кара» на сцені московського Театру на Таганці. 1979 р.

Відчуваючи настрої доби, театри частково задовольняли бажання глядачів, які прагнули побачити в театрі «фрагмент життя як воно є», тим, що влаштовували на сцені «павільйони», ставлячи, а подеколи й нагромаджуючи там побутові речі: дивани, шафи, столи, крісла, стільці. Саме в таких імпровізованих «житлових кімнатах», серед пишних і поламаних меблів відбувалася дія. Подібна «імітація життя» не виправляла ситуації. До того ж у багатьох європейських країнах десь до 1860-х років існувала система «театральної монополії», коли нові театральні сцени можна було створювати тільки під егідою влади. Королівські двори занепадали, однак продовжували утримувати свої театри (адже це було престижно), перешкоджаючи тим самим реалізації новаторських мистецьких задумів. Та й не було тривалий час принципово нових драматургічних рішень. Унаслідок усіх перелічених і ще багатьох неназваних причин європейський театр і драматургія десь до середини XIX ст. утратили свої позиції.

«НОВА ДРАМА»: ВИТОКИ ТА ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ • На межі XIX–XX ст. в цю атмосферу застою в драматургії нарешті увірвався свіжий вітер перемін — з'явилася «нова драма». Сучасники назвали її новою, щоб підкреслити радикальний характер змін. «Нова драма» виникла в атмосфері культу науки, бурхливого розвитку природознавства, філософії та психології. Відкриваючи нові сфери життя, вона ввібрала в себе науковий аналіз, усотала розмаїття мистецьких явищ, зазнала впливу різних ідейно-стильових течій і літературних шкіл — від натуралізму до символізму.

«Нова драма» з'явилася в період панування «добре зроблених» (або «добре зшитих») п'єс, далеких від реального життя. Від самого початку її прибічники розробляли найактуальніші суспільні проблеми. Біля витоків «нової драми» стояли Г. Ібсен, Б. Б'єрнсон, А. Стріндберг, Е. Золя, Г. Гауптман, Б. Шоу, К. Гамсун, М. Метерлінк та інші видатні письменники, кожен з яких зробив неповторний внесок у її розвиток. «Нова драма» не лише сприяла докорінній перебудові драматургії XIX ст., а й водночас ознаменувала початок драматургії XX ст.

Август Стріндберг (1849–1912) — шведський драматург, поет і прозаїк. Автор 58 п'єс, 15 романів, понад 100 оповідань і 3 поетичних збірок.

У 90-і роки XIX ст. захопився ідеєю створення театру нового типу. Його передмова до драми «Фрекен Юлія» (1888) стала маніфестом шведського натуралізму, який справив неабиякий вплив на багатьох європейських письменників.

Августа Стріндберга вважають предтечею експресіонізму та сюрреалізму. Українською мовою окремі його твори переклала О. Сенюк.

В історії західноєвропейської «нової драми» роль новатора й першопрохідця традиційно відводиться норвезькому письменнику **Генрікові Ібсену** (1828–1906). Його творчість переплелася з багатьма літературними напрямками, проте не вкладається в рамки жодного з них. У 1860-і роки Ібсен починає як романтик, у 1870-і стає одним із визнаних європейських письменників-реалістів, а п'єси 1890-х років пов'язують його із символістами й неоромантиками кінця століття. Письменника справедливо визнають творцем психологічної драми і філософської «драми ідей», які стали визначальними для сучасної світової драматургії. Уважають, що саме Ібсен підготував ґрунт для розквіту «інтелектуальної лінії» у світовій літературі ХХ ст.

СОЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА • Основною передумовою появи «нової драми» у творчості Г. Ібсена було звернення письменника до актуальних проблем сучасності. Його перша соціально-критична драма **«Основи суспільності»** (1877, на українській сцені йшла під назвою «Підпори суспільства»), поглиблюючи сатиричні тенденції, закладені в більш ранній **«Спілці молоді»** (1869), викриває вади буржуазного суспільства, що заважають людині «бути самою собою» і здійснити своє призначення.

У постановці проблеми й вирішенні конфлікту Ібсен вочевидь орієнтувався на художній досвід свого співвітчизника, письменника й драматурга **Б'єрнстєрне Б'єрнсона** (1832–1910), якого часто називають «піонером “нової драми” у Норвегії». Август Стріндберг назвав п'єси Б'єрнсона «сигнальними ракетами» «нової драми», адже той чи не першим з-поміж драматургів своєї доби довів, що сучасність є найкращим матеріалом для драматургії нового типу. Суперечності соціальної дійсності він зображує у формі гострих моральних колізій або суперечок-дискусій між представниками протилежних сторін, які завершуються позитивним вирішенням конфлікту. Так, у п'єсі **«Банкрутство»** (1875) комерсант, намагаючись усіма правдами й неправдами приховати банкрутство своєї фірми, змушений відступити перед силою й справедливістю закону. Фінансовий крах став початком морального відродження героя, після пережитої ганьби з його життя назавжди йдуть облуда та обман. У **«Редакторі»** (1875) здібний, проте безпринципний журналіст, оббрехавши в газеті свого політичного опонента й мимоволі ставши винуватцем його смерті, урешті-решт, сам зазнає поразки й глибоко розкаюється в скоєному. У **«Новій системі»** (1878) директор, який видавав себе за творця нової системи управління залізничним транспортом, був викритий молодим інженером, котрий зумів домогтися скасування «нововведення» свого керівника, що шкодило суспільним інтересам.

Крім того, Б. Б'єрнсон сміливо полемізує з усталеними поглядами на роль і місце жінки в сім'ї та суспільстві. Ця «вічна» тема

набула особливої гостроти саме в літературі XIX ст. Достатньо згадати галерею створених письменниками жіночих образів: пані де Реналь чи Анну Кареніну, Анастазі де Ресто чи Емму Боварі. Героїня п'єси Б. Б'єрсона «Рукавичка» (1883) рішуче заявляє про свої права, вона переконана, що суспільство має пред'являти однакові моральні вимоги як до жінки, так і до чоловіка. Драматург виступає проти ситуації, коли «одна половина людства є жертвою іншої».

Отже, у «новій драмі» провідною є соціальна проблематика. Про це згодом влучно написав Б. Шоу: «Будь-яка соціальна проблема, що виникає із суперечності між людськими почуттями й навколишнім оточенням, дає матеріал для драми».

Дружка фальшивця

Найпроникливіші з-поміж критиків початку XX ст. помітили, що в старому театрі йшлося про трагедію в житті, натомість у новому — про трагедію життя.

Б. Зінгерман

Найповніші можливості «нової драми» виявилися у творчості Г. Ібсена, а першим її довершеним твором вважається драма «Ляльковий дім» (1879). Якою б гострою не була критика на адресу суспільства в Б'єрсона, не можна не визнати, що конфлікт у його п'єсах вирішується надто легко й спрощено. Драматург засуджує лише поодинокі вади, окремі відхилення від суспільних норм, які не зачіпають самих основ цього суспільства. Критика ж Ібсена, починаючи з «Лялькового дому», є значно радикальнішою й суттєвішою. Героїня п'єси, мила й щира Нора Хельме, вступає в непримиренний конфлікт із суспільством, називаючи його закони нелюдськими. Зробивши гірке відкриття, що її ідилічне сімейне життя є лише ілюзією і що довгі роки вона сповідувала нав'язані їй фальшиві життєві цінності, Нора рішуче переосмислила своє минуле й прийняла непросте для заміжньої жінки й матері рішення — залишити чоловіка і дітей, щоб наодинці із собою спокійно й тверезо розібратися, «хто ж правий — суспільство чи вона сама».

«Культ помилкових ідеалів», що утвердилися в суспільстві, Б. Шоу називав «ідеалізмом», а його прихильників — «ідеалістами». Оскільки вістря сатири Г. Ібсена спрямоване проти застарілих «моральних ідеалів», які заважають людині обрати власний шлях у житті, Шоу назвав Ібсена «великим критиком ідеалізму». На його думку, норвезький драматург «наполягає на тому, щоб вища мета була натхненною, вічною, даною в розвитку, а не зовнішньою, незмінною, фальшивою... не буквою, а духом... не абстрактним законом, а живим спонуванням». Сучасний драматург повинен розкрити приховані в суспільстві суперечності й знайти шлях «до досконаліших форм громадського та приватного життя».

ДРАМА ПРО СУЧАСНІСТЬ • Убачаючи у творах Г. Ібсена прообраз своїх власних п'єс-дискусій, Б. Шоу в статтях «Квінтесенція ібсенізму» (1891), «Драматург-реаліст — своїм критикам» (1894), а також у численних рецензіях, листах і передмовах до п'єс дає глибокий аналіз ідейно-художнього новаторства норвезького драматурга, сформулювавши на його основі власне бачення творчих завдань, що постали перед «ною драмою».

На думку Б. Шоу, головна особливість «нової драми» полягає в тому, що вона рішуче повернулася обличчям до сучасного життя й обговорює «проблеми, характери та вчинки, які мають неабияке значення для самої глядацької аудиторії». Ібсен започаткував «нову драму», і тому, уважає Шоу, для сучасного глядача він важливіший за великого Шекспіра. Ібсен прагне до абсолютної вірогідності зображуваного. Він наголошує, що його твори покликані «створити в читача чи глядача враження, ніби перед ним справжнісінька дійсність», а від постановників вимагає, щоб їхнє сценічне втілення було «максимально природним» і «на всьому лежав би відбиток справжнього життя». Вимога життєвої правди стосувалася також мови ібсенівських персонажів. Драматург домагається, щоб репліки героїв точно відповідали живій мові.

Згодом подібну вимогу до акторів сформулює відомий російський режисер К. Станіславський у своєму відомому вислові про «четверту стіну», яка повинна «постати» між сценою і глядачами. На його думку, актор, незважаючи на присутність глядачів, «повинен припинити грати й почати жити життям п'єси, стаючи її дійовою особою», а зал, повіривши в цю ілюзію правдоподібності, із хвилюванням спостерігати за впізнаваним життям персонажів п'єси. Як бачимо, Станіславський також зазнав впливу Ібсена.

Не уникнув цього впливу й російський письменник А. Чехов, який у своїх п'єсах прагнув «створити в читача чи глядача враження, ніби перед ним справжнісінька дійсність». Бернард Шоу вважав, що драматурги повинні йти шляхом Ібсена, а сам він «змушений брати весь матеріал для драми або безпосередньо з дійсності, або з достовірних джерел»: «Я нічого не створив, нічого не вигадав, нічого не перекрутив, я лише розкрив драматичні можливості, що криються в реальній дійсності».



П'єса А. Чехова
«Вишневий сад»
на сцені Московського
художнього театру. 1905 р.

ДРАМА-ДИСКУСІЯ • Сміливість і оригінальність творчих ідей норвезького драматурга Б. Шоу пов'язує з тим, що Ібсен був вільний від забобонів свого часу і зумів викрити помилкові ідеали суспільства, традиційні норми моралі. Шоу вважав, що творцям «нової драми» потрібно тверезо поглянути на дійсність і відкинути застарілі істини.

Той факт, що певні істини є саме застарілими і від них треба відмовитися, необхідно аргументовано довести, часто — у гострій дискусії. Саме тому постала потреба реформувати драму, зробивши основним елементом драматургії полеміку, гостре зіткнення різних ідей, думок і позицій. Бернард Шоу переконаний, що драматизм нової п'єси має ґрунтуватися не на зовнішній інтризі, а на прихованих у дійсності ідейних конфліктах. «У нових п'єсах драматичний конфлікт будується не довкола вульгарних схильностей людини, її скупості чи щедрості (згадаймо особливості класицистичної “комедії характерів”, герої якої виступали носіями однієї риси. — *Авт.*), образи чи честолюбства, непорозумінь, випадковостей і всього іншого, а навколо *зіткнення різних ідеалів*». Саме тому Шоу був у захваті від етичної дискусії у фіналі «Лялькового дому».

Думка фахівця

«Нова драма» змальовує боротьбу індивідуума із самим собою; це драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого побоїща в душі людини... Вся увага художника в ній концентрується в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригує, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план... Міняється і будова п'єси, насамперед викидається пережиток мелодрами — монолог, як річ ненатуральна і зайва; дія ведеться переважно в діалогах... Немає місця в «новій драмі» й кривавим подіям, штучним ефектам, несподіванкам у формі *Deus ex machina*¹...

М. Вороний

Школа Ібсена, на думку Б. Шоу, створила нову форму драми, дія якої «тісно пов'язана з обговорюваною ситуацією». Генрік Ібсен «увів дискусію і розширив її права настільки, що... увірвавшись у дію, вона остаточно з нею асимілювалася. П'єса і дискусія стали практично синонімами». Риторика, іронія, суперечка, парадокс та інші елементи «драми ідей» покликані пробудити глядача від «емоційного сну», змусити його співпереживати, перетворити на «учасника» обговорення — тобто «навчити думати». Шоу й сам активно використовував у драматичних творах дискусію. Яскравий тому

¹ *Бог з машини* (букв. з латин.) — невмотивована перебігом дії, несподівана поява на сцені персонажа, що вмить прояснює заплутану ситуацію.

приклад — «Пігмаліон». Саме завдяки дискусії у фіналі п'єси «Ляльковий дім» Ібсен підкорив Європу і заснував нову школу драматичного мистецтва.



«**Нова драма**» неначе відроджує — через тисячі років — традиції античної драматургії. Так, композиція п'єси Г. Ібсена нагадує будову Софоклового «Царя Едіпа» (пригадайте фіванський цикл міфів). Дія цієї трагедії розвивається завдяки поступовому розкриттю таємниць минулих часів. У творах обох драматургів *давні* події «оживають» під тиском *сучасних* обставин. Коли у Фівах почалася моровиця і в оракула спитали про її причини, розкрилася низка невідомих обставин. З'ясувалося, що фіванського царя Лая убив його рідний син Едіп; що Едіп, і гадки про те не маючи, одружився з власною матір'ю — Іокастою, порушивши цим закони і людей, і богів, а отже, спричинив моровицю...

Майстерність Софокла-драматурга виявляється в тому, що саме Едіп несамохіть порушив народну пересторогу «Не буди лихо, доки тихо». Послідовне, чітко «дозоване» Софоклом наближення до розкриття таємниці тримає сюжетне напруження, завдяки чому глядачі афінського театру, затамувавши подих, очікували неминучої жакливої розв'язки. Саме вона визначає не тільки подальшу долю головних героїв трагедії (Іокаста вчинила самогубство, Едіп сам себе осліпив, Антігона стала поводитим батька в його останній мандрівці...), а й з'ясовує справжню передісторію сюжету. Подібну будову має й «Ляльковий дім», де поступово розкривається таємниця векселя, підроблено-го Норою заради порятунку чоловіка.

Завдяки цьому прийому перед глядачами постає не лише традиційне для літературних творів запитання, що буде (тобто що станеться після розкриття таємниці)?, а й запитання: а що ж було, чим насправді зумовлена ситуація, яка розгортається перед ними на сцені? Така композиція п'єси дає величезні можливості для нагнітання сюжетного напруження, чим майстерно скористалася і Софокл, і Ібсен, що стало однією з вагомих причин світового триумфу «нової драми».

АНАЛІТИЧНА ДРАМА • Усвідомлення та зображення Г. Ібсеном глибокої внутрішньої суперечності між «ідеалом», з одного боку, і «дійсністю» — з іншого, між видимістю і сутністю навколишнього світу визначило художню структуру його п'єси про сучасність. Зав'язка конфлікту зазвичай прихована в минулому. Славнозвісна ретроспективна (або «інтелектуально-аналітична») форма ібсенівської драми сприяє розкриттю таємниці минулого її героїв. Залишаючись поза межами дії драми, ця таємниця аналізується і розкривається персонажами в процесі розгортання сюжету. А момент розкриття таємниці руйнує спокійний і врівноважений плін життя героїв.

Викриття минулого зумовлені подіями теперішнього часу, і чим більше читачеві або глядачеві відкривається таємниць, тим яснішою стає причина катастрофи. За допомогою ретроспективи

Г. Ібсен виявляє справжній стан справ, прихований за зовнішнім благополуччям. «Розгадка» таємниці — найважливіший спосіб дослідження не лише характерів персонажів, а й життя загалом, у всьому багатстві його виявів, суперечностей і можливостей.

Завершеної художньої форми «нова драма» Ібсена набула в «Ляльковому домі». В «Основах суспільності» принцип ретроспективної композиції ще не відшліфований. Викриття Берник відбувається не в розв'язці п'єси, а впродовж дії. Натомість у «Ляльковому домі» Торвальд дізнається про «вчинок» Нори, скоєний задовго до початку подій, аж в останньому акті. Напруженість створюється не за рахунок захопливої інтриги, а завдяки тонкому аналізу душевного стану героїні.

Ці риси зближують «нову драму» з детективом, який також бу-дується на розкритті таємниці у фіналі твору, коли Шерлок Холмс, або міс Марпл, чи Еркюль Пуаро пояснюють наївним персонажам і читачам справжній сенс розрізнених деталей. До речі, поява серії оповідань про славетного Шерлока Холмса збігається в часі з виникненням «нової драми», і це не видається випадковим.

Аби тримати глядачів у постійному напруженні, спонукати їх до інтелектуальної діяльності, творці «нової драми» широко використовують у своїх п'єсах підтекст. Репліки героїв часто мають глибинний сенс, проливають світло на складні душевні процеси, які іноді не усвідомлюють навіть самі персонажі. Традиційні для «добре зробленої» п'єси монологи поступаються діалогам (що подеколи нагадують допити), разом з якими активно використовуються паузи.

«ПІДВОДНА ТЕЧІЯ» СЮЖЕТУ • Термін «драма» виник в Елладі й в перекладі з давньогрецької означає «дія». Однак парадокс «нової драми» полягає в тому, що насправді «нічого не відбувається»: ніхто нікого не вбиває і навіть ні на кого не підвищує голос, немає ані мелодраматичних заламувань рук, ані екзальтованої декламації. Герої мало рухаються, вони лише обмінюються репліками, а напруження твору є не зовнішнім («на публіку»), а внутрішнім, непомітним оку глядача. Цей позірний, зовнішній спокій нагадує дзеркало спокійного озера, яке десь там, у глибині, приховує смертельно небезпечні «підводні течії» та коловерті, які рано чи пізно виявляються. Так, спокійна й мила «білочка» Нора несподівано залишає чоловіка й дітей, руйнуючи сім'ю та ламаючи долі її членів. Отже, у «новій драмі» спостерігаємо перенесення акценту із зовнішньої дії на дію внутрішню.

Однак творці «нової драми» на цьому не зупиняються. Їм мало інтелектуального напруження глядача впродовж перегляду драми, вони не дають йому розслабитися і після її закінчення. Драматурги

активно використовують «відкритий фінал», за якого можливий будь-який розвиток подальшої долі персонажів. Глядачі запекло сперечалися, чи повернеться Нора додому або чи одружаться Лайза Дулитл і Генрі Гігінс («Пігмаліон» Б. Шоу).

* * *

«Нова драма», що виникла на межі XIX–XX ст., об'єднала спільними ідеями та художніми прагненнями західноєвропейських письменників, піднесла драматичне мистецтво на небувалу висоту. Завдяки творчості Г. Ібсена, Б. Б'єрнсона, Е. Золя, Б. Шоу, А. Стріндберга, К. Гамсуна, Г. Гауптмана, М. Метерлінка театр перетворився на арену пристрасних ідейних дискусій, а внутрішні переживання героїв набули узагальнювального значення, стали вітленням філософських, соціальних і моральних проблем буття.

«Нова драма» народилася з реалізму, з яким пов'язані художні досягнення Г. Ібсена, Б. Б'єрнсона, К. Гамсуна, А. Стріндберга, Г. Гауптмана, Б. Шоу, увібрала в себе ідеї інших літературних шкіл і напрямів перехідної епохи, насамперед натуралізму та символізму. Під гаслами натуралізму, що передбачав абсолютну точність, науковість і об'єктивність зображення, формувалася соціально-критична драматургія Стріндберга і Гауптмана, що стала одним із найважливіших відкриттів і завоювань реалістичної драми на зламі століть, хоча прихильність ідеям біологічного детермінізму часом привносила в художню творчість авторський суб'єктивізм.

У свою чергу, символізм з його намаганням заперечити й подолати ідейно-теоретичні засади натуралізму, прагненням духовності, спробами абстрагуватися від чуттєвих явищ і виразити сутність буття в алегорії, метафорі, істотно збагатив зображальні можливості реалістичного мистецтва Ібсена. Водночас у «новій драмі» знайшов своє місце й релігійно-містичний варіант символізму, у якому алегорія використовувалася не для узагальнення реальних процесів, а для натяку на те, що за дійсністю приховуються духовні або метафізичні причини. Цьому варіанту символізму віддали данину А. Стріндберг і М. Метерлінк.

Проте основною тенденцією «нової драми» є її прагнення до достовірного



С. Бродський. Ілюстрація до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт». 1977–1978 рр.

зображення навколишнього середовища, правдивого показу внутрішнього світу, соціальних і побутових аспектів життя персонажів. Точне означення місця і часу дії – її характерна риса й важлива передумова сценічного втілення. «Нова драма» сформулювала нові принципи сценічного мистецтва, засновані на художньо достовірному відтворенні того, що відбувається. Саме завдяки «новій драмі» та її сценічному втіленню в театральній естетиці виникло поняття «четвертої стіни».

«Нова драма» розробила жанри соціальної, психологічної та інтелектуальної «драми ідей», які виявилися надзвичайно продуктивними в драматургії ХХ ст. Без «нової драми» неможливо уявити ані експресіоністської, ані екзистенціалістської драми, ані епічного театру Брехта, ані французької «антидрами». І хоча від моменту народження «нової драми» минуло вже понад століття, вона донині не втратила актуальності, глибини, художньої новизни.



1. Як ви розумієте вислів «fin du siècle» («кінець століття»)? Що він означав наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.?

2. Назвіть основні тенденції розвитку драматургії наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

3. Що означає вислів «нова драма»? Які її ознаки ви знаєте і що саме в ній було *нового*? Які митці її розробляли?

4. До яких літературних напрямів тяжів Г. Ібсен у процесі своєї творчої еволюції?

5. Чому в «новій драмі» зростає роль дискусії та соціальної проблематики? Як ви розумієте висловлювання «п'єса і дискусія стали практично синонімами»?

6. Яке місце у творах «нової драматургії» посідає «жіноче питання»?

7. Як формулював основні принципи «нової драми» Б. Шоу? Як ви розумієте його висловлювання: «Я нічого не створив, нічого не вигдав, нічого не перекутив, я лише розкрив драматичні можливості, що криються в реальній дійсності»?

8. Чому в «новій драмі» зростає роль сюжетної таємниці? Як змінюється сприйняття глядачами п'єси, де таємниця (винесена поза межі дії) розкривається в останньому акті?

9. Що давало драматургам-новаторам перенесення акценту із зовнішньої дії на дію внутрішню та використання «відкритого фіналу»?



10. Підготуйте мультимедійну презентацію: «Кінець ХІХ ст. та початок «нової драматургії»: тенденції, імена, знахідки».

Генрік ІБСЕН

1828—1906



СПЕЦІАЛІЗОВАНА
ШКОЛА № 130
М. КИЄВА
БІБЛІОТЕКА
ІНВ № ___

Ібсен — передовсім і найголовніше — митець.
О. Блок

Життєвий і творчий шлях

Театр був заповнений уцент. Не вгавали вітальні вигуки. Здавалося, тут зібралась уся Норвегія, аби привітати вінченосну особу чи видатного політичного діяча. Так пишно й урочисто країна відзначала 70-річчя Генріка Ібсена. Кожен виступ супроводжувався тривалою овацією. Зі словом до письменника звернувся король Оскар: «Щедро обдаровані, геніальні натури є не тільки гордістю свого народу, вони випереджають час, сприяють сходженню й розвитку шляхетних паростків, що сховані від поглядів і криються в глибині людських сердець. І хоча все те велике й прекрасне, що вони відкривають, не можуть одразу збагнути й належно оцінити всі і кожен, однак посіяне ними зерно ніколи не пропаде. Рано чи пізно прийде час і паросток проб'ється крізь землю і дасть плоди на благо всім. Це є найкращою винагородою для видатних умів і дарує їм вічну славу».

Про що думав у цей час письменник? Згадував довгий тернистий шлях, який привів його на вершину слави?..

Майбутній драматург народився 20 березня 1828 р. в норвезькому містечку Шієні в родині заможного комерсанта. Коли хлопчикові було вісім років, батько розорився і для родини настали скрутні часи. У шістнадцять років Генрік починає самостійне життя учнем аптекаря в невеликому містечку Гемстаді. Про що мріяв молодий аптекарчук, розтираючи протягом шести років порошки й готуючи пігулки? Може, про ненаписані картини (мав неабиякий

малярський хист), може, про несправедливість соціального устрою, а може, і про майбутні п'єси... Та поки що він готувався до вступних іспитів на медичний факультет університету й писав запальні сонети, звернені до короля, усіх шведів і норвежців, смисл яких можна передати гаслом «Пробуджуйтесь, скандинави!».

Після переїзду до Крістіанії (тепер Осло), тогочасної столиці Норвегії, Ібсен з головою поринув у суспільно-політичне життя. Його перша п'єса «**Катіліна**» (1850) була відхилена і театром, і видавцями. Тоді письменник видав її власним коштом, а згодом майже весь тираж продав... сміттяреві. Доля наступної п'єси склалася краще. Поетична драма «**Могила велета**» (1850) не лише витримала дві вистави, а й принесла авторові трохи грошей. Щоправда, матеріальних проблем Г. Ібсена вони не вирішили, і йому часто доводилося йти з дому в обідню пору, аби потім сказати, що він уже десь поїв.

У цей період Г. Ібсен був швидше політиком, аніж письменником, однак невдовзі він розчарувався в політичних діяннях того часу. Драматург прийняв пропозицію відомого скрипаля О. Булла і поїхав до Бергена, щоб обійняти посаду інструктора національного театру. Роки роботи в театрі Бергена та стажування в театрі Копенгагена стали для Г. Ібсена справжньою школою театральної майстерності. Коли в Крістіанії відкрився Національний норвезький театр, його очолив Г. Ібсен.

У цей час Норвегія переживала період національного самоусвідомлення та відродження. Ібсен став активним учасником руху за створення самобутньої норвезької культури, часто через заперечення данської, яка тривалий час домінувала в повсякденному житті. Однак і тут Ібсена спіткало розчарування.

Наближення дансько-пруської війни сколихнуло норвезьке суспільство. Здавалося, відродився героїчний дух минувшини, боротьба данського народу стала боротьбою всієї Скандинавії. Король Норвегії та Швеції урочисто пообіцяв допомогти королю Данії. А потім... зовсім «неурочисто» забрав своє слово назад. Норвезькі патріоти так і не прийшли на допомогу данським, тож війну було програно...

Генрік Ібсен написав поему, у якій закликав до боротьби, і вирушив у добровільне вигнання — жити на батьківщині було неможливо ані морально, ані матеріально. Двадцять п'ять років письменник прожив за кордоном, лише двічі відвідавши рідну Норвегію.

Генрік Ібсен написав поему, у якій закликав до боротьби, і вирушив у добровільне вигнання — жити на батьківщині було неможливо ані морально, ані матеріально. Двадцять п'ять років письменник прожив за кордоном, лише двічі відвідавши рідну Норвегію.



Кабинет Г. Ібсена. м. Осло
(Норвегія)

Сила авторитету Г. Ібсена як носія національної ідеї була така велика, що в театрі запланували пишну прем'єру ще не написаної (!) п'єси драматурга на музику видатного норвезького композитора Е. Гріга. П'єса ледь не провалилася ще до прем'єри: прочитавши новий твір Ібсена «Пер Гюнт», Гріг на знак протесту хотів навіть відмовитися писати музику, і лише жорсткі умови контракту (у разі невиконання якого композиторові довелось б виплатити великий штраф) примусили митця працювати. На адресу письменника лунали звинувачення в зраді національних інтересів. Утім, майже кожна його п'єса супроводжувалася скандалом: перша вистава «Спілки молоді» (1869) у Крістіанії розколола публіку — одні завзято аплодували, інші намагалися освістати постановку; коли в Стокгольмі поставили «Ляльковий дім» (1879), суспільство було настільки збурене, що на тогочасних запрошеннях на вечори, бажаючи уникнути інцидентів і не зіпсувати спілкування, обов'язково додавали окремим рядком: «про “Ляльковий дім” просимо не говорити» (!). Проте «не говорити» про твір було вже неможливо, бо саме ця п'єса провістила появу принципово «нової драми», про яку заговорила не лише Європа, а й увесь світ.

*Думка
фрагмент*

Драма народилася в давнину, коли поєдналися два бажання: бажання танцювати й бажання слухати історію. Танець перетворився на діалог, історія стала ситуацією. Коли Ібсен почав створювати п'єси, мистецтво драматурга було зведене до вміння винаходити ситуації, що захоплюють. Уважалося, що коли ситуація дивовижна, то і п'єса буде цікавою. Шекспір вивів на сцену нас, але не наші ситуації... Ібсен доповнює Шекспіра. Він показує нам не тільки нас самих, але і нас у відповідних ситуаціях... його п'єси вміють і боляче ранили нас, і сповнювати надією на порятунок від ідеалістичної тиранії.

Дж. Б. Шоу. «Квінтесенція ібсенізму»

Сприйняття Г. Ібсена в Європі було неоднозначним. Постановка деяких п'єс розбурхувала суспільну думку: у Німеччині «Ляльковий дім» заборонили й автор змушений був змінити фінал, а Петербург і Лондон аплодували геніальній італійській акторці Е. Дузе в ролі Нори.

Публіка чекала від автора продовження історії головної героїні, а він мовчав. Тоді за перо взялися інші. В. Безант написав оповідання, у якому донька Нори стала нареченою сина Крогстада, Хельмер спився, а Крогстад перетворився на взірць доброчинності. Американська письменниця А. Ченней запропонувала свою розв'язку: Нора стає сестрою милосердя; під час епідемії холери вона доглядає Хельмера і вдруге рятує йому життя; після одужання той упізнає Нору й благає повернутися



Генрік Ібсен і герої його п'єс

додому, Нора погоджується; діти радісно вітають повернення матері, а різдвяне сонце освічує «диво».

У Лондоні твори Г. Ібсена розходяться нечуваними тиражами, у Парижі виникає ібсенівський рух, а по всій Європі створюються театри на нових засадах, аби ставити п'єси драматурга. Тим часом газети пишуть: «Генрік Ібсен — не драматург, не поет, не філософ, не мораліст, не вчитель, не реформатор, він тільки компілятор надзвичайно неприємних ексцентричностей»; «Обожнювання Ібсена — істеричне явище, а ібсенізм — божевілля, яким, на щастя, заражені не всі».

Та в колі «заражених ібсенізмом» опинилися найвидатніші митці доби, зокрема великі ірландці Дж. Б. Шоу і Дж. Джойс. Шоу написав працю під красномовною назвою «Квінтесенція ібсенізму», Джойс полишив Ірландію на знак протесту проти заборони ірландською католицькою церквою п'єс Г. Ібсена. А паризькі газети поставили ім'я норвезького драматурга в один ряд з іменами Софокла і В. Шекспіра...

НАЦІОНАЛЬНА ГОРДИСТЬ НОРВЕГІЇ

1993 р. в Норвегії був дуже популярним оригінальний плакат, виданий до 350-річчя вітчизняного книгодрукування. На ньому було зображено стрімкі гори у фіордах при світлі місяця, їх вершини увінчали чотири портрети — С. Унсет, К. Гамсуна, Б. Б'єрнсона (лауреати Нобелівської премії з літератури) та Г. Ібсена. Усі вони символізували славу й гордість Норвегії.

«ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ»

Якби укладався список п'єс усіх часів і народів, що викликали найбільший резонанс не лише в мистецьких колах, а й у суспільстві, то драма Г. Ібсена «Ляльковий дім» увійшла б до першої десятки. Одразу після публікації в 1879 р. п'єса спричинила гостру полеміку стосовно свого ідейного спрямування. На німецькій і російській сценах вона йшла під нейтральною назвою «*Нора*» (за іменем головної героїні), а на вимогу німецької акторки Г. Німан-Раабе (у Німеччині через надзвичайно гостру дискусію та активні

протести обивателів п'єсу боялися грати в авторській редакції) Г. Ібсен змінив фінал: Нора усе ж таки залишилася вдома. Здавалося б, сюжет п'єси зовсім не криваво-фатальний, по суті, навіть банальний, то що ж у ній так лякало глядача? Що за сила прихована в цьому творі?..

СЮЖЕТ • У п'єсі йдеться про те, що адвокат Хельмер, щойно діставши вигідну посаду директора Акціонерного банку, несподівано отримав фатальну звістку — шантажист у листі погрожує викрити його дружину Нору, яка колись підробила на векселі підпис, аби отримати гроші на лікування чоловіка. Однак саме тепер, коли Хельмер обійняв високу посаду, скандал з фінансовою обладункою члена його родини не тільки небажаний, а й украй небезпечний. Тож «ідеальному» подружньому життю, яке драматург так майстерно зобразив на початку твору, миттєво настав край...

Драматизм ситуації в «Ляльковому домі» полягає насамперед у виявленні абсолютної несумісності між, з одного боку, *видимістю* життя, а з іншого — його *сутністю*. Дискредитацію зображеного в драмі світу можна помітити в деталях, в окремих, здавалося б, випадкових репліках, натяках, недомовках... Наприкінці ж п'єси ми бачимо повний крах ілюзій, коли з'ясовується істина.

Оцінивши рівень небезпеки шантажу, Хельмер цинічно заявляє дружині: *«Справу треба зам'яти за всяку ціну. А щодо наших відносин, то про людей — усе мусить бути, як і було, але, розуміється, це тільки про людське око... Тепер уже немає мови про щастя, а тільки про врятування залишків, уламків, декоруму!»*¹. Отже, Хельмер сам назвав їхнє життя фактично декоративним («декорум», «декорація» — поняття одного ряду), тим самим підтвердивши назву твору: дім Хельмерів — не справжній, а саме ляльковий!

Аналітична композиція спонукає до поступового розкриття внутрішнього трагізму, прихованого за цілком благополучним фасадом. Елементи такої композиції надзвичайно сильні в «Ляльковому домі». Вони полягають у сюжетотворчому осягненні внутрішньої суті сімейного життя адвоката Хельмера, зовні щасливого, але заснованого на брехні та егоїзмі. При цьому розкривається справжній характер як самого Хельмера, котрий виявився егоїстом і боягузом, так і його дружини Нори, яка спочатку видається легковажним створінням, але насправді є людиною сильною, здатною на жертви й готовою мислити самостійно. Аналітичність структури п'єси визначається і роллю передісторії, розкриттям сюжетної таємниці — рушійної сили в розгортанні дії. Факт підробки Норою підпису її батька з'ясовується поступово. Дуже насиченою й напру-

¹ Тут і далі переклад О. Новицького.



П'єса Г. Ібсена «Ляльковий дім» на сцені Норвезького національного театру.
м. Осло, 1982 р.

женою виявляється і зовнішня дія: постійна загроза викриття Нори, її спроба відтягнути момент, коли Хельмер дістане з поштової скриньки і прочитає листа Кростада.

Несподівано шантажист відмовляється від своїх погроз і надсилає листа з вибаченнями, а разом повертає і той фатальний вексель, який зіпсував настрій Хельмерові. Відбувається миттєва метаморфоза: гнівний обвинувач, який щойно намагався відсторонити Нору від виховання дітей, знову перетворюється на «ніжного» чоловіка. Він вибачає свою «білочку»-Нору. Проте (уперше в житті)

Нора не вибачає його самого. Несподівано для Хельмера вона запрошує його, такого «зверхньо-поблажливого», до серйозної розмови: *«Ми одружені вісім років. Тобі не спадає на думку, що це ж уперше ми з тобою, чоловік із дружиною, сіли поговорити серйозно?»* Це був дійсно новий драматургічний підхід — дискусія, інтелектуальне протистояння як засіб розв'язання конфлікту п'єси. Слід визнати, що Нора була переконливішою за чоловіка. Хельмер шокований: Нора бунтує, та ще й у найбільш невідповідний момент, коли все так чудово влаштувалося і небезпечний вексель згорів у грубці. Звісно, Хельмеру хотілося б, аби дружина забула різкі слова, які вихопилися в нього в хвилину люті. Він навіть вибачається за них, однак усе марно — Нора збирається іти з дому. А коли Хельмер нагадує їй, що вона *«передусім дружина й мати»*, вона робить епатажну заяву: *«Я в це більше не вірю. Я гадаю, що передусім я людина, так само, як і ти, — або принаймні повинна стати людиною. Знаю, що більшість буде на твоєму боці, Торвальде, і що в книжках пишуть у цьому ж дусі. Але я не можу більше заспокоїтись на тому, що говорить більшість і що пишуть у книжках»*. Коли ж чоловік — як останній аргумент — нагадує їй про майбутній осуд суспільства, вона йде ще далі: *«Мені треба з'ясувати для себе, хто правий — суспільство чи я»*. Це було нечувано, це був скандал, підривання суспільних підвалин! Як і останній учинок героїні — вона все-таки йде з дому (*«Знизу чути гуркіт зачинюваних воріт»*).

Проте Г. Ібсен не був би майстром, якби остаточно розставив усі крапки над «і»: у Хельмера залишається надія на диво (*«Нора: Ах, Торвальде, для цього потрібно, щоб сталося найбільше чудо!»*). І цей «відкритий фінал» спонукає глядача напружено обмірковувати подальший розвиток подій...

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ І СТИЛЮ • У п'єсі «Ляльковий дім» є два сюжети, дві дії і два конфлікти — *зовнішній* («відкритий», який глядач бачить одразу) і *внутрішній* (до часу прихований від глядача).

Отже, п'єса має два сюжети. Зовнішній — це розв'язка історії, що почалася вісім років тому, коли Нора підробила вексель. Вона закінчується тоді, коли вексель опинився в Хельмера. Ця сюжетна лінія має свою структуру: зав'язка — утрата Кrogстадом місця в банку; кульмінація — отримання Хельмером листа від Кrogстада; розв'язка — отримання векселя і його спалення. Конфлікт обумовлений суто соціальними проблемами: становище жінки в суспільстві (якби Нора мала право сама розпоряджатися грошима, їй не довелося б нічого підробляти).

Проте значно важливіший сюжет не зовнішньої, а внутрішньої дії — це стосунки в домі Хельмерів: пізнання Норою справжнього обличчя свого чоловіка та й, зрештою, себе («*Весь наш дім був тільки великий ляльковий дім. Я була тут твоєю лялькою, донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалось, що ти грався, бавився зі мною, як їм подобалось, що я граюсь і бавлюся з ними. У цьому, власне, і було наше подружнє життя, Торвальде*»). І кульмінацією цього, другого, сюжету є рішення Нори покинути дім Хельмера, який виявився ляльковим. А розв'язка — попереду (чи не тому цей твір викликав таку бурхливу полеміку?).

Рушійна сила зовнішньої дії — історія з векселем; рушійна сила внутрішньої дії — психологічний стан Нори (страх, роздуми про саможубство, очікування дива).

Сюжет	Зав'язка	Кульмінація	Розв'язка	Рушійна сила дії
Зовнішній	Утрата Кrogстадом місця в банку	Отримання Хельмером листа від Кrogстада	Отримання векселя і його спалення	Історія з векселем
Внутрішній	Пізнання Норою справжнього обличчя свого чоловіка	Рішення Нори покинути дім Хельмера	Нора йде від чоловіка і дітей, але... (фінал відкритий)	Психологічний стан Нори

Важливою особливістю п'єси «Ляльковий дім» є те, що її аналітичність сконцентрована в останніх сценах, у розв'язці, де в діалозі відбувається справжнє й несподіване переосмислення



П'єса Г. Ібсена
«Ляльковий дім» на сцені
Лондонського театру.
2009 р.

персонажами свого минулого життя і себе самих. За своєю структурою твір вважається *класичною інтелектуально-аналітичною* п'єсою Г. Ібсена. Саме в «Ляльковому домі» такий тип драми втілено в найповнішому та «чистому» вигляді. Адже саме у фінальній (і першій за все подружнє життя!) бесіді з Хельмером жінка тверезо й вдумливо аналізує їхні стосунки, а також почасти й стосунки в суспільстві. І хоча сучасники закидали Г. Ібсену надмірну логічність і холодність Нори в її останньому діалозі з чоловіком, проте тут зовнішнє сюжетне напруження переключається на напруження інтелектуальне, на напруження думки, яка, зрештою, й переростає в рішучий сюжетний поворот, яким завершується дія п'єси.

Згідно з творчим задумом автора, конфлікт розв'язують не фальшиві випадковості, а саме *щира розмова, діалог, дискусія*. Найкраще це висловлює Фру Лінне: «Хай вони нарешті поговорять між собою по щирості. Неможливо, щоб далі це тривало — завжди ці утайки, виверти...»

Особливістю стилю драми «Ляльковий дім» є також лаконічність у розгортанні діалогу, наявність підтексту. Інтелектуально-аналітичний характер «нових п'єс» Г. Ібсена поєднується з прагненням зберегти природність і вірогідність усієї сценічної дії, максимальну життєподібність персонажів. Із цим прагненням пов'язана також своєрідність мови його п'єс, яка створюється за рахунок економії мовних засобів. Оскільки функціональне навантаження тексту велике й багатопланове, кожна репліка і фраза вводиться в текст лише тоді, коли вона є конче потрібною — для виконання одного, а іноді й декількох художніх завдань. Але така небагатослівність не заперечує свободи й невимушеності діалогу, не обмежує його певними рамками. Завдяки цьому п'єсі «Ляльковий дім» притаманна абсолютно ненав'язлива лаконічність і природна стриманість. Щоправда, дехто може заперечити, що в окремих епізодах з'являються доволі багатослівні й навіть балакучі персонажі. Достатньо пригадати хоча б емоційне багатослів'я Нори в окремих сценах другої дії. Проте не можна не помітити, що за цим потоком фраз, часом незначущих і непов'язаних одна з одною, прихована глибока внутрішня тривога Нори, її напружене очікування розв'язки, викриття.

Велику роль відіграють також *паузи*. Виникає особливий підтекст — система значень, які подано не відразу, вербально, у діалозі, вони існують у глибині смислової структури п'єси і усвідомлюються лише в міру розгортання дії, проте часом так і не розкриваються до кінця.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Г. Ібсена. Якою була дорога письменника до літературної слави? Чому в деяких країнах забороняли постановку п'єси «Ляльковий дім»?

2. Як ви думаєте, чому однією з провідних тем у творчості письменника стала тема становища жінки в сім'ї та суспільстві?

3. Чому п'єсу «Ляльковий дім» називають «ною драмою»?

4. Поясніть назву п'єси «Ляльковий дім»? Порівняйте назви п'єс «Ляльковий дім» і «Нора». Якій ви віддаєте перевагу і чому?

5. Чи схожа Нора на героїнь творів Стендаля, О. де Бальзака і Л. Толстого? Відповідь проілюструйте конкретними прикладами з текстів.

6. Яких відтінків лексичного значення набуває слово «ляльковий» у тексті п'єси? Як це пов'язано з ідеєю твору?

7. Визначте зовнішню і внутрішню дії в п'єсі. Які особливості стилю п'єси?

8. Чи змінюються протягом п'єси характери дійових осіб? Як і чому?

9. Якими ви уявляєте подальші стосунки Нори та Хельмера? Нори та її дітей?

10. Чому в п'єсі «Ляльковий дім» Г. Ібсен віддає перевагу «відкритому фіналу»?



11. На основі аналізу п'єси «Ляльковий дім» підготуйте повідомлення «Г. Ібсен як майстер психологічного аналізу».

12. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Г. Ібсена і світова художня культура». Використайте в презентації фрагменти художніх і мультиплікаційних фільмів, знятих за творами письменника.

13. Напишіть за п'єсою Г. Ібсена «Ляльковий дім» твір на одну з тем:

- «Чи можна будинок Хельмерів назвати “ляльковим”?»;
- «Чому Нора покинула сім'ю?»;
- «В очікуванні дива...».

АНТОН ЧЕХОВ

1860—1904



Мистецтво дає крила і несе далеко-далеко!
А. Чехов

Життєвий і творчий шлях

«У людині все повинно бути прекрасним: і обличчя, і одяг, і душа, і думки». Цей відомий вислів належить письменнику, який усе життя боровся за те, щоб за будь-яких життєвих обставин людина залишалася Людиною. Звали його — Антон Чехов. І серед видатних російських письменників він був першим неаристократом за походженням, але водночас справжнісіньким «аристократом духу».

За влучним висловом російського письменника й публіциста В. Розанова, Чехов «довів до віртуозності, до генія *звичайне зображення звичайного життя*», ставши кумиром напередодні нового «неаристократичного» століття. У своїх творах він надав слово представникам усіх суспільних верств і станів — його проза є, певно, «найнаселенішою» у світовій літературі: у ній живуть майже вісім тисяч персонажів (для порівняння: у «Людській комедії» Бальзака — до трьох тисяч). Можна стверджувати, що Чехов здійснив «першу російську революцію» у літературі. Лев Толстой ставився до нового покоління насторожено: «Нині царство матеріалізму, тобто жінок і лікарів», із молодих авторів вирізняв самого лише Чехова, хоча той був і лікарем, і матеріалістом.

Антон Чехов народився 29 січня 1860 р. в м. Таганрозі. Обидва його діди — по батькові та по матері — були кріпаками-селянами, які купили визвольний лист ще до реформи 1861 р. Батько був купцем другої гільдії і володів бакалійною крамницею. Збанкрутував-

ши, він утік у 1876 р. від боргової в'язниці до Москви, де навчалися два його старші сини (загалом дітей було шестеро — Олександр, Микола, Антон, Іван, Марія, Михайло). Антон залишився в Таганрозі закінчувати гімназію, а потім приєднався до родини в Москві. Незважаючи на релігійний фанатизм батька та аскетичне виховання, Антон ще з гімназії захоплювався літературою і театром. До речі, він вільно володів українською мовою і гімназистом грав роль Чупруна в аматорській постановці водевілю І. Котляревського «Москаль-чарівник».

До Москви Антон Чехов приїхав з рукописом драми. Щоправда, вона так і не була надрукована, але факт звернення юнака саме до драматичного твору є показовим: згодом інтерес до драматургії виявиться в ньому з новою силою. Та попри схильність до літератури, Антон вступив на медичний факультет Московського університету.

Тоді ж, за прикладом старшого брата Олександра, почав друкувати в гумористичних журналах Москви і Петербурга («Хвилина», «Будильник», «Глядач» та ін.) гуморески, пародії, сценки, фейлетони під псевдонімами «Антоша Чехонте», «Людина без селезінки» та ін.

Поступово в Чехова виробляється власний стиль короткого оповідання, який виходить за межі «чистої» гумористики. У центрі більшості його гумористичних оповідань — образ «маленької людини», добре знайомий читачам ще за «Станційним наглядцем» О. Пушкіна та «Шинеллю» М. Гоголя. Однак у Чехова «маленька людина» виступає не тільки жертвою чужої несправедливості, а й жорстоким тираном щодо залежних від неї людей. Ці оповідання зображували огидну картину деградації людського в людині під впливом двох «ідолів» — капіталу та чину.

Об'єднання в Чехова світу «маленької людини» зі світом панівної вульгарності ліберальна критика помилково прийняла за відхід письменника від демократичних засад російської літератури. Критиків обурювала навіть сама манера оповіді, те, що автор говорив про жахливі явища без гіркої іронії чи нищівного сарказму. Чехов весело сміявся, і це сприймалось як прояв соціальної і моральної індиферентності, байдужості письменника. Згодом, звісно, з'ясувалося, що це не так. З невичерпною фантазією Чехов показував кровний зв'язок між, з одного боку, холопством, а з іншого — деспотизмом, химерне переплетіння цих потворних начал.

Картини в Чехова виходили смішні, саме в цьому й виявлявся найбільше демократично-гуманістичний характер творчості письменника. Його сміх був виявом морального здоров'я, уродженого оптимізму. Він свідчив, що зображувані письменником вади є протиприродними, а тому — комічними.

Антон Чехов постійно шліфує свою майстерність. До середини 1880-х років авторська розповідь в оповіданнях поступово зводиться до мінімуму і починає нагадувати театральну ремарку. Його гасло: «Писати треба так, щоб словам було тісно, а думкам – просто-ро». Ефект досягається комічною дією. І майже завжди наявний несподіваний фінал, який і оголює комічність змальованих ситуацій. Водночас герой Чехова, який є рабом укорінених фетишів, «ідолів» (чиношанування, запопадливість перед вищими і свавілля стосовно нижчих), не повністю позбавлений і нормальних людських почуттів, чим і пояснюється його роздвоєність. На цьому побудований, зокрема, сюжет оповідання **«Товстий і Тонкий»** (1883) – зустріч колишніх друзів перетворюється на зіткнення двох нерівних чинів.

У 1885 р. Антон Павлович побував у Петербурзі, де відбулися дуже важливі для його творчого життя зустрічі – він познайомився з письменником Д. Григоровичем (саме він першим оцінив «Бідних людей» Ф. Достоевського) і видавцем О. Суворіним. Через кілька місяців від Д. Григоровича, який прочитав оповідання Чехова **«Єреп»** (1885), прийшов лист: «У вас справжній талант – талант, що висуває вас далеко з кола літераторів нового покоління». Паралельно з літературною творчістю Чехов практикує як медик – служить лікарем у Воскресенську (тепер Істра), а його брат Іван працює вчителем у місцевій приходській школі. Саме у Воскресенську А. Чехов написав оповідання «Смерть чиновника», «Володя великий та Володя маленький», «Дочка Альбіона».

Лікарська практика неабияк збагатила життєвий досвід письменника, загострила його спостережливість. До початку 1890-х років він опублікував чимало чудових оповідань, які привернули загальну увагу. Його талант помітили письменники старшого покоління – О. Плещеев, М. Лесков, а згодом і Л. Толстой.



О. Браз. Портрет А. Чехова.
1898 р.

Зрілі твори А. Чехова – **«Степ»**, **«Випадок із практики»**, **«Дуель»**, **«Три літа»**, **«Будинок із мезоніном»**, **«Нудна історія»**, **«Скрипка Ротшильда»** – позначені глибоким психологізмом і м'яким ліризмом. У таких творах, як **«Людина у футлярі»** і **«Палата № 6»**, тогочасна критика побачила символіку політичної реакції і застою 1880-х років.

Називати речі своїми іменами...

П'яний, виснажений гультьяй-чоловік любить свою дружину і дітей, але яка користь із цієї любові? Ми, кажуть у газетах, любимо свою велику батьківщину, але в чому виражається ця любов? Замість знань — нахабство і зарозумілість понад міру, замість праці — лінощі, свинство, справедливості немає, поняття про честь не йде далі «честі мундира», мундира, який слугує щоденною окрасою наших лав для підсудних. Працювати треба, а все інше — до біса! Головне, слід бути справедливим, а решта додається.

А. Чехов

Завдяки «тверезому погляду лікаря», людини, якій не властиві «захмарні мрії», А. Чехов унікав і категоричних узагальнень. Так, з приводу міркувань Д. Мережковського про лихоліття і «нервового століття» він писав О. Суворіну в 1891 р.: «Немає ніякого “нервового століття”. Як жили люди, так і тепер живуть, і нічим теперішні нерви не гірше нервів Авраама, Ісака та Якова». На його думку, збільшилася не кількість нервових хвороб, а число лікарів, які їх діагностують. Можна навести й інші приклади зниження Чеховим пафосу. Так, іронізуючи над химерними маніфестами декадентів, він говорив: «Які там вони декаденти! Вони здоровенні мужики! Їх би в арештантські роти віддати!» Мабуть, письменник мав настільки розвинене відчуття неправди й фальші, що навіть пафос або позу «сумного» декадента вважав одним з огидних виявів лицемірства¹.

Типовий чеховський персонаж — пересічна людина або, як ми сьогодні сказали б, «середньостатистичний» представник суспільства. Пояснення прихильності до «буденного героя» знаходимо в одному з листів А. Чехова: «Ніхто не хоче любити в нас пересічних людей». Саме цю «типовість» спостеріг В. Розанов: «Хороший той письменник, читаючи якого ти ніяковієш, неначе тебе оголили; я це відчував, читаючи Чехова». Та й донька Толстого, Тетяна Львівна, теж зізнавалася: «У “Душечці” я так упізнаю себе, що аж соромно».

До 1890-х років у Чехова були надруковані збірки: **«Казки Мельпомени. Шість оповідань А. Чехонте»** (1884), **«Строкаті оповідання»** (1886), **«У сутінках. Нариси й оповідання»** (за цю збірку йому присуджено академічну Пушкінську премію, 1887), **«Оповідання»** (1888), **«Похмурі люди»** (1890), а також поставлена його п'єса **«Іванов»** — спочатку в московському Театрі Ф. Корша (1887), а потім у петербурзькому Олександринському театрі (1889). Тож він був уже відомим письменником.

¹ Пригадайте кепкування Печоріна з «байронівської пози» Грушницького (М. Лермонтов. «Герой нашого часу»).

Він (Чехов) володів мистецтвом усюди виявляти й відтіняти вульгарність, — мистецтвом, яке доступне винятково людині з високими вимогами до життя, з палким бажанням бачити людей простими, красивими, гармонійними. Вульгарність завжди знаходила в ньому жорсткого і гострого суддю.

Максим Горький

Цілком несподівано для всіх А. Чехов вирушив на далекий острів Сахалін, населений переважно каторжниками. «Сенсаційна новина, — повідомляла газета “Новини дня” у січні 1890 р., — Чехов здійснює подорож Сибіром з метою вивчення побуту каторжан. Прийом абсолютно новий у нас». Більшість не розуміла мети цієї важкої подорожі, уважала його примхою. А перед цим у журналі «Російська думка» Чехова обізвали «безпринципним письменником». Можливо, це також підштовхнуло його до поїздки. Антон Чехов пробув на острові три місяці. Книжка «*Острів Сахалін*» була закінчена в 1894 р.

У Чехові Росія полюбила себе

Серед портретів «улюблених письменників» у будь-якій освіченій родині, у кімнатці кожного студента або курсистки ви побачите портрет або карточку «Антона Чехова». І серед бородатих, кремезних... або глибоко оригінальних постатей Тургенева, Толстого, Плещеева, Мея, Некрасова, Добролюбова, Чернишевського — фігура або, точніше, фігурка Чехова уявляється такою незначною, пересічною... Занадто «наш брат»... У Чехові Росія полюбила себе. Ніхто так не висловив її збірний тип, як він, і не лише у творах своїх, а й, зрештою, навіть в особі своїй... Усе вийшло, як у всіх росіян: учився одного, а почав робити інше; звісно, не дожив повних років. Хто в нас доживає? Гнізда не мав, був мандрівним. І завше щось муркотів собі під ніс. Ані звуку різкого, ані думки великої. Але щось таке в усьому цьому є, чого ніде більше немає...

В. Розанов. «Наш Антоша Чехонте»



А. Чехов і О. Кніппер. 1901 р.

У 1901 р. А. Чехов одружився з провідною актрисою Московського художнього театру (МХТ) Ольгою Кніппер. Проте одруження трагічно нагадувало сюжет його ж оповідання «Квіти запізнілі». У Чехова відкрилися легеневі кровотечі й жити йому залишалося зовсім недовго.

В останні шість років життя письменник створив новаторські за

духом і стилем п'єси: «**Чайка**» (1896), «**Дядя Ваня**» (1897), «**Три сестри**» (1901), «**Вишневий сад**» (1904), поставлені на сцені Московського художнього театру. У них драматург відтворив особливу, тривожну, емоційну атмосферу передчуття майбутнього. Драматургія А. Чехова стала надзвичайно популярною саме завдяки МХТ (прем'єра «Чайки» у петербурзькому Олександринському театрі в 1896 р. провалилася) і завоювала театральні підмостки всього світу.

Улітку 1904 р. О. Кніппер-Чехова відвезла чоловіка до Баденвейлера — маленького курорту на півдні Німеччини, проте ніщо вже не могло зупинити хворобу. Там, у Німеччині, письменник помер у ніч з 14 на 15 липня 1904 р. Похований А. Чехов у Москві, на цвинтарі Новодівичого монастиря.

Як і кожний талановитий письменник, він міг сказати словами Горация: «Смерті весь не скорюсь, не западе в імлу частка краща моя...» Його творча спадщина є нетлінною, а вплив на російську і всесвітню літературу — величезним. Чимало письменників Заходу і Сходу розповідали про те, який вплив справив на них А. Чехов. Насамперед слід згадати Дж. Б. Шоу. У компаративному літературознавстві творчість багатьох видатних письменників ХХ ст. неодноразово порівнюється з чеховською спадщиною. Ідеться про Е. Хемінгуей і В. Фолкнера, В. Вулф і О. Міллера, Ф. Гарсія Лорку і Т. Манна та багатьох інших. Отже, Чехов багато в чому визначив і передбачив напрями розвитку світової літератури ХХ ст.

«ЧАЙКА»

«Від Чехова з Ялти прилетіла до нас Чайка, вона принесла нам щастя і показала нові шляхи в нашому мистецтві». Цей комплімент чеховській «Чайці» (першій п'єсі російської «нової драматургії») зробив співзасновник і головний режисер знаменитого Московського художнього театру (з 1920 р. академічний — МХАТ) К. Станіславський, який був людиною зовсім не компліментарною. Чайка стала емблемою цього театру.

Певно, жодна з п'єс А. Чехова не викликала стільки суперечок, як «Чайка». І це не випадково, оскільки саме із цим твором пов'язують розроблення письменником «нової драми». Не випадково і те, що «п'єса виявилася недосяжною для повного театрального втілення» (З. Паперний), адже



Московський художній академічний театр



А. Чехов читає п'єсу «Чайка» артистам Московського художнього театру. 1899 р.

кожна з постановок «Чайки» відображає лише окремі її аспекти, а загалом п'єса «ширше можливостей одного театру», оскільки її підтекст настільки багатозначний, що всі можливі інтерпретації просто не вичерпуються конкретною постановкою.

Перший успіх до «Чайки» прийшов на українській сцені. У київському Театрі М. Соловцова (нині Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка) п'єсу поставили невдовзі після її гучного провалу в Петербурзі.

На перший погляд, «Чайка» — звичайна п'єса, у ній немає яскравих подій і пригод. 21 жовтня 1895 р. А. Чехов зізнався О. Суворіну: «Пишу п'єсу... Комедія, три жіночі ролі, шість чоловічих, чотири акти, пейзаж (панорама озера); багато розмов про літературу, мало дії, п'ять пудів кохання». Отже, тут є кохання (не дуже щасливе), трохи інтриги, багато розмов (згадаймо про зростання ролі діалогу в «новій драматургії»). Є навіть самогубство одного з головних героїв...

Чеховські загадки починаються вже від цілком несподіваного авторського визначення жанру «Чайки» — «комедія на чотири дії». За традицією комедія має бути смішною, а тут — смерть людини. Недаремно один із засновників і керівників Московського художнього театру В. Немирович-Данченко в листі до Чехова писав про «приховану драму та трагедію в кожній фігурі п'єси».

СЮЖЕТ • Дія «Чайки» млява й «імліста». Ані кохання вчителя Семена Медведенка до Маші Шамраєвої, ані нещасливе особисте життя та невдала кар'єра Ніни Заречної, ані навіть смерть молодого Костянтина Треплева, — здається, ніщо не справляє жодного враження на героїв. Величезні часові проміжки між діями уповіль-

нюють перебіг подій п'єси, роблячи його протяжно-монотонним. Таким чином А. Чехов відтворює свій улюблений «предмет зображення» — рутинне життя з його розміреністю й буденністю. Чого ж тоді напружено очікує уважний глядач мало не від самого початку твору? Як автору вдається заволодіти його увагою і не «відпускати» протягом усієї дії? Зрештою, «про що ж» п'єса?

Дія відбувається в садибі Петра Соріна. Його сестра, акторка Ірина Аркадіна (у заміжжі Треплева, нині вдова), гостює в його маєтку разом із сином Костянтином та своїм «другом», відомим белетристом Борисом Тригоріним. Що стосується його літературного хисту, то, за словами К. Треплева, це «гарно, талановито... але... після Толстого або Золя не захочеш читати Тригоріна»¹.

Костянтин також намагається писати. Вважаючи сучасний театр застарілим, він шукає шляхів його оновлення (чи не натяк на роздуми самого А. Чехова?). Усі готуються дивитися п'єсу Треплева, єдину роль у ній зіграє Ніна Заречна, юна дочка багатих поміщиків, у яку Костянтин закоханий. Батьки Ніни категорично проти її захоплення театром, і тому вона змушена приїхати потай.

Треплев певен, що мати ненавидить п'єсу, ще не бачивши її, бо Тригоріну може сподобатися юна Ніна. Він також вважає, що мати його не любить, адже він нагадує їй про її вік («Коли мене немає, їй тільки тридцять два роки, при мені ж — сорок три...»). Тоді як її «другові» Тригоріну «сорок років буде ще нескоро»... Усі ці та інші, здавалося б, дріб'язкові, але насправді значущі й виразні деталі створюють атмосферу передчуття чогось недоброго.

Нарешті приїжджає Заречна, яка вирвалася на півгодинки, і тому всі похапцем збираються в саду. Поки нікого немає Треплев освідчується дівчині в коханні, вони цілуються... Одне слово, усе як у сотнях п'єс. Однак по-чеховськи непомітно з'являється туманний натяк на сенс заголовка твору — «Чайка». Ніна скаржитья Костянтину, що батьки не пускають її до маєтку, оскільки «тут богема... бояться, щоб я не пішла в актриси... А мене тягне сюди до озера, як чайку...». І додає: «Моє серце повне вами». Чехов був тонким психологом, можливо, саме зв'язок двох реплік юної Ніни (про чайку й одразу — про кохання до нього) і спонукав Треплева (закоханого в дівчину й оскаженілого від ревнощів до Тригоріна) до майбутнього жорстокого вчинку — убивства чайки?..

Та поки що на естраді в саду завіса й дві куліси — ознаки «нової драматургії» Треплева. З естради відкривається чудовий краєвид на улюблене Ніною-«чайкою» озеро, у якому саме віддзеркалюється повний місяць. Сидячи на великому камені, уся в білому, Ніна не дуже переконливо читає якесь «декадентське марення», що

¹ Тут і далі переклад І. Сенченка.



П'єса А. Чехова «Чайка»
на сцені московського Малого
театру. 2008 р.

одразу вголос зауважує напружено-іронічна Аркадіна (вона мусить на очах у свого «друга» Тригоріна інтелектуально знищити молоду «конкурентку» — Ніну). Аркадіна безцеремонно демонструє свою нудьгу, глядачі розмовляють між собою, і Треплев нервово обриває виставу. Тут теж проглядається «елемент автобіографізму», адже Чехов зневажливо ставився до «декадентської пози». П'єса Треплева закінчилася, натомість п'єса Чехова тільки починає «набирати обертів».

ТЕКСТ І ПІДТЕКСТ • І знову виринає образ чайки. Ніна, яка таки закохалася в Тригоріна (чого боялася Аркадіна, те й сталося), знову опиняється в маєтці Соріна. Відчувши холодність Ніни, безнадійно закоханий Треплев приносить їй убитого ним птаха: *«Я мав підлість убити сьогодні цю чайку. Кладу біля ваших ніг... Скоро так само я вб'ю самого себе»*.

Для чого він убив гарного птаха? Існує версія, що цим А. Чехов хотів показати непотрібність, нікчемність, а може, і шкідливість діяльності Треплева. Адже жива чайка не може не викликати захоплення, а в п'єсі вона з'являється мертвою, і це породжує огиду до Треплева — убивці живого створіння. Та й наприкінці твору з'являється навіть не мертвий птах, а «чучело чайки» (!). Можливо, певні підстави має й думка про те, що так само, як чучело чайки є «порожнім, безмістовним і непотрібним у будинку Соріна, так і мистецтво в руках Треплева перетворюється на те, про що й говорити не варто. Увесь його рух — від наповненого й живого мистецтва до форми без змісту — є рухом до тотальної безмістовності, тобто до смерті. Спочатку він убиває невинного птаха, потім здійснює спробу самогубства, і, нарешті, у фіналі п'єси вбиває себе» (С. Трухтін). Це лише одне з можливих прочитань, оскільки простір для інтерпретації цієї чеховської сцени — безмежний.

Ніна не зрозуміла (чи зробила вигляд, що не зрозуміла) учинку Треплева, який почав їй набридати: *«Останнім часом ви стали дразливі, говорите усе незрозуміло, якимись символами. І ось ця чайка теж, очевидно, символ, але, вибачте, я не розумію...»* У підтексті не можна не почути голосу автора: саме тоді в Росії був надзвичайно популярний «запозичений у французів» символізм, із його підкресленою туманністю, натяками, недомовками. Натомість А. Чехов усе життя прагнув прозорості, не терпів у своїх

творах жодної «зайвої» деталі. Згадаймо його знамениту формулу: «Якщо в першій дії висить рушниця, то в останній дії вона мусить вистрілити»...

Ніна звернула увагу, що Тригорін щось постійно нотує в записнику (як полюбляв робити й сам Чехов). Побачивши вбиту Треплевим чайку, белетрист занотував новий «сюжет для невеликого оповідання: на березі озера з дитинства живе молода дівчина... любить озеро, як чайка, і щаслива, і вільна, як чайка. Але випадково прийшла людина, побачила і знічев'я занастила її, як оцю чайку»...

Як бачимо, Чехов використовує не просто підтекст, а «принцип снігової кулі»: образ чайки ненав'язливо, але невідворотно супроводжує Ніну, щось символізує, а змістова «вага» цих символічних значень з кожною новою згадкою зростає. Що ж означає образ чайки? Мабуть, однозначну та остаточну відповідь на це запитання дати неможливо, тож сенс полягає в самому процесі її пошуку.

Дослідники зауважують подібність не лише назви, а й деяких сюжетних ходів, а також «настрєвості» п'єс А. Чехова «Чайка» (1896) і Г. Ібсена «Дика качка» (1884). Крім того, в обох творах порушені дуже непрості питання, що й стало одним із нарїжних каменів інтелектуальної «нової драми».

Далі події розвиваються за чїтко окресленими ще на початку п'єси напрямками. Ніна фактично освідчується відомому белетристові в коханні. Аркадіна (яка відчуває, що син ось-ось викличе її «друга» на дуель) разом із Тригорїним відїжджають до Москви. Тригорїн таки покинув Аркадіну і зїйшовся із Зарєчною. У них народилась і невдовзі померла дитина, а Тригорїн, розлюбивши Ніну, знову повернувся до Аркадіної. Батьки не хочуть знати Ніну й не підпускають її до будинку, отже, вона не матиме спадщини. Та й зі сценою, про яку дівчина так мріяла, у неї не складається: грала вона дуже «грубо, без смаку, із завиваннями». Щоправда, дівчина ніколи ні на що не скаржилась у листах до Треплева (а підписувала ці листи — «Чайка»).

Вїдбувається остання зустріч Ніни й Костянтина, який укотре освідчується їй у коханні й готовий усе вибачити. Проте Ніна не приймає його жертви, а відверто каже Треплеву, що досі кохає Тригорїна (а, може, його письменницьку славу?). Вона вирушає до провінційного театру і запрошує Треплева поглянути на її гру, коли вона стане «великою актрисою».

Коли Ніна пішла, Треплев рве усі свої «новаторські» рукописи, кидає їх під стїл і їде до сусїдної кімнати. І там *рушниця, яка висїла в першїй дії, вистрілила* — він застрелився, як і обїцяв Ніні після вбивства чайки... Ось таку невеселу «комедїю» створив А. Чехов.

Хоча твір можна прочитати й інакше. Адже сама «чайка» (Ніна Заречна), хоча й поранена життям, проте не зреклася своєї мрії, і навіть вірить, що стане «великою актрисою». Тож має право на життя і точка зору З. Паперного: «Образ чайки символізує мрію Треплева і Ніни Заречної про нове мистецтво, чисте та сміливе; із цим же образом пов'язана тема кохання — трагічного, зраненого, але все-таки не вбитого...»

Проте, які б варіанти тлумачень не пропонували літературознавці, головними проблемами п'єси А. Чехова «Чайка» є, поза всяким сумнівом, життєва мета людини і сенс мистецтва.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості А. Чехова. Які псевдоніми письменника ви знаєте?

2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Чому А. Чехова називають драматургом-новатором?

3. Які риси зближують творчість А. Чехова і Г. Ібсена?

4. Для чого А. Чехов вирушив на Сахалін? Про що свідчить цей учинок?

5. Що нового вніс А. Чехов в образ «маленької людини»?

6. Яке місце у творчому доробку письменника посідає п'єса «Чайка»? Чи можна її віднести до «нової драматургії»? Відповідь аргументуйте.

7. Чи реалізував А. Чехов у «Чайці» свій принцип: «Писати треба так, щоб словам було тісно, а думкам — простору»?

8. Чому К. Станіславський сказав: «Від Чехова з Ялти прилетіла до нас Чайка, вона принесла нам щастя і показала нові шляхи в нашому мистецтві»?



9. На основі аналізу п'єси «Чайка» підготуйте повідомлення «А. Чехов як майстер психологічного аналізу та художньої деталі».

10. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої А. Чехова і світова художня культура». Використайте в презентації фрагменти художніх і мультіплікаційних фільмів, знятих за творами письменника.

11. Напишіть за п'єсою А. Чехова «Чайка» есе-розвідку (можна підготувати мультимедійну презентацію) на одну з тем:

- «Чому А. Чехов назвав п'єсу саме “Чайка”?
Що символізує образ чайки в п'єсі?»;
- «Чому на емблемі МХАТу зображено саме чайку?»;
- «Антон Чехов і світова література»;
- «Антон Чехов про життєву мету людини та сенс мистецтва».

Джордж Бернард ШОУ

1856—1950



Я пишу п'єси з наміром прищепити народу свої переконання.

Дж. Б. Шоу

Життєвий і творчий шлях

«Мені до смерті набридли вигадане життя, вигадані закони, вигадані мораль, наука, світ, війна, любов, чесноти, пороки і взагалі все вигадане як на сцені, так і поза нею!» Так могла сказати лише людина, яка добре знала не вигаданий, а реальний стан справ «як на сцені, так і поза нею». Саме такою людиною був відомий письменник Джордж Бернард Шоу.

Майбутній драматург народився 26 липня 1856 р. в м. Дубліні. Ірландець Б. Шоу присвятив себе англійському театрові, не надто переймаючись національним питанням, його більше турбували соціальна й майнова нерівність, що заважали талановитій людині реалізувати свій творчий потенціал. Як важко біднякові пробитись у цьому світі, Б. Шоу знав із власного досвіду: через матеріальну скруту він не лише не здобув пристойної освіти, а й вимушений був тяжко працювати з п'ятнадцяти років. За п'ять років службової кар'єри Б. Шоу помітно просунувся по службі, а ще — самотужки вивчився грати на фортепіано п'єси Бетховена і Моцарта. Юнак мріяв про літературу, тому після переїзду до Лондона, пропрацювавши недовго в телефонній компанії, вирішив присвятити себе творчості.

У 1870-і роки фаворитом у публіки був роман. Бернард Шоу пише їх безупинно й посилає свої рукописи до всіх англомовних редакцій, навіть у далеку Австралію. Рукописи здебільшого повертали, тож юнак повною мірою пізнав, що таке злидні.

Бернард Шоу не задовольнявся лише написанням романів, а займався активною й публічною діяльністю. Тому в 1880-і роки він поринув у громадське й політичне життя, ставши вуличним промовцем. Драматург із подивом згадував про вулиці, переповнені людьми під час його виступів. Оратор міг би заробляти великі гроші, адже його запрошували для виступів усілякі громадські клуби, проте Б. Шоу грошей не брав, оскільки не торгував своїми політичними поглядами, які ні для кого не були таємницею: майбутній драматург був прихильником соціалістичного суспільного устрою.

Політичні погляди Б. Шоу знайшли втілення не тільки в його вуличних промовах, а й у творах, що згодом друкувались у невеличкому журналі соціалістичного спрямування. Навіть свою першу п'єсу письменник пише не з мистецьких, а з ідейних міркувань. Фактично Шоу стояв біля витоків соціальної і політичної англійської п'єси ХІХ ст.: «Я пишу п'єси з конкретним наміром прищепити народу свої переконання... Іншого поштовху для написання п'єс у мене немає. Вся велика література є журналістикою... Нехай інші культивують те, що називають літературою, я — за журналістику».

Успіх прийшов до Б. Шоу, коли йому було вже під тридцять. На початку 1885 р. відомий літературний критик і перекладач Ібсена В. Арчер звернув увагу на високого і худого рудобородого чоловіка, що сидів неподалік від нього в читальному залі Британського музею. На столі в чоловіка лежали французький переклад «Капітала» К. Маркса та партитура опери Р. Вагнера «Тристан та Ізольда». А невдовзі Б. Шоу був уже літературним, художнім, музичним і театральним оглядачем кількох провідних англійських періодичних видань. Саме як критик він і здобув уперше популярність.

На початку 1890-х років Б. Шоу приділяє багато уваги проблемам театру, він стає палким прихильником «нової драми» і на-

*Думка
письменника*

Нова школа драматичного мистецтва

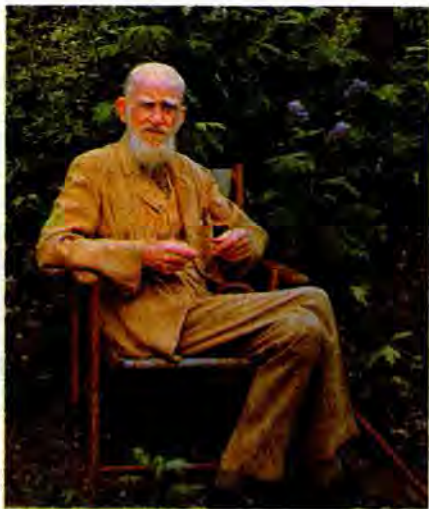
До певного моменту в останній дії «Ляльковий дім» — це п'єса, яку можна переінакшити в найбанальнішу французьку драму, викинувши лише кілька реплік та замінивши останню сцену щасливим сентиментальним закінченням... Та саме в цьому місці останнього акту героїня цілком несподівано... перериває свою емоційну гру і заявляє: «Нам потрібно сісти й обміркувати все, що відбулося між нами». Завдяки цьому зовсім новому драматургічному прийому... «Ляльковий дім» і підкорив Європу, заснувавши нову школу драматичного мистецтва... П'єса без суперечки і без предмета суперечки більше не вважається серйозною драмою... П'єса і дискусія стали практично синонімами...

Дж. Б. Шоу. «Квінтесенція ібсенізму»

самперед — творчості Г. Ібсена. Ці його погляди знайшли втілення у відомій праці «**Квінтесенція ібсенізму**» (1891). Блискучий оратор і майстер дискусії, Б. Шоу наголошує на полемічності драматичного твору, унаслідок чого з-під його пера й виходили драми-дискусії.

Шлях Б. Шоу на світовий театральний Олімп був нелегким: «**Професія місіс Воррен**» (1894) була заборонена, під час вистави «**Зброя і людина**» (1894) майбутній англійський король Едуард VII демонстративно покинув ложу. Переломним у його театральній кар'єрі став 1898 р., коли драматург отримав гонорар за свою п'єсу «**Учень диявола**» (1896–1897), що з успіхом ставилась у театрах США. Саме цей гонорар поклав початок матеріальному добробуту письменника і дозволив йому одружитися із «зеленоокою мільйонеркою» Шарлоттою Пейн-Таушенд (раніше Шоу утримувався від цього шлюбу — боявся матеріальної залежності від майбутньої дружини).

На початку ХХ ст. Б. Шоу зажив слави одного з провідних драматургів світу. За сімдесят років літературної діяльності він створив безліч цікавих п'єс. Та одна з найяскравіших — «**Пігмаліон**» (1913) — написана для англійської акторки С. Патрік-Кемпбелл. Реакція критики й публіки на п'єсу ошелешила письменника: ні про яке кохання, а тим більше одруження Гігінса і Лайзи не може бути й мови! Бернард Шоу навіть дописує розлогий епілог, абсолютно неможливий для театральної постановки, у якому розповідає про подальшу долю Лайзи, котра вийшла заміж за Фредді, і пояснює, чому вона відмовилася (з поваги до інтелектуальної власності) від задуму давати приватні уроки з фонетики і таки взяла гроші в Пікерінга. Проте публіка все одно сприймала стосунки дивакуватого професора і бідної квіткарки як іще одну поетичну історію кохання. Коли ж у автора п'єси запитували, про що ж, зрештою, «Пігмаліон», він відповідав: «Про фонетику». Шоу, звісно, лукавив. Відповідь він уклав у уста Гігінса: «*Як це страшенно цікаво: взяти одне людське створіння й зробити з нього щось зовсім інше, давши йому нову мову. Це ж заповнює щонайглибшу прірву, яка відділяє клас від класу й душу від душі!*»¹.



Джордж Бернард Шоу.
1940-і роки

¹ Тут і далі переклад О. Мокровольського.

ВЕЛИКИЙ ЖАРТІВНИК

Якось у великого драматурга спитали, чим відрізняється критик від кравця. «Мій кравець, — відповів Шоу, — значно розумніший за моїх критиків. Перш ніж пошити костюм, він знімає мірку. А критики переносять свою стару мірку на мої п'єси». Але «мірку» з Шоу зняти нелегко — не кожен дотягнеться...

У 1925 р. Б. Шоу отримав Нобелівську премію з літератури «за творчий доробок, позначений ідеалізмом і людяністю, зокрема за запальну сатиру, що нерідко буває пройнята дивним поетичним чаром».

Помер видатний письменник 2 листопада 1950 р. в англійському місті Ейот-Сент-Лоренс.

«ПІГМАЛІОН»

СЮЖЕТ • Сюжетна схема «Пігмаліона» абсолютно точно відповідає сформульованій драматургом у «Квінтесенції ібсенізму» схемі «нової драми»: «Раніше в так званих добре зроблених п'єсах вам пропонувалися: у першому акті — експозиція, у другому — конфлікт, у третьому — його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія й слугує перевіркою драматурга».

Отже, професор-фонетист Генрі Гігінс береться за незвичайний експеримент: за шість місяців із пересічної неграмотної лондонської квіткарки він збирається зробити особу, яка вільно володітиме вишуканою англійською мовою, чії манери будуть бездоганними, яку ніхто не відрізнити від справжньої леді. Він навіть заклався зі своїм приятелем, також філологом (діалектологом), полковником Пікерінгом. «Гігінсе, я заінтригований! ..Якщо ви впораєтеся з цим, я назву вас найбільшим з усіх учителів, сущих нині на світі. Закладаюся на всі витрати, що підуть на цей експеримент: вам цього не втнути. А ще я заплачу за уроки». Завдяки самовідданій праці Лайза Дулітл досягла мети, і Гігінс виграв парі. І тут, за законами мелодрами, головні герої — професор і учениця, Пігмаліон і Галатея, — мали б



Е. Норман. Пігмаліон. 1886 р.

повертатися, але ж ні — Шоу залишає фінал відкритим... То що ж цікавило автора передусім?

МІФ ПРО ПІГМАЛІОНА ТА СЕНС ЗАГОЛОВКА КОМЕДІЇ

У міфі, який дав назву комедії, сказано, що Пігмаліон, легендарний цар Кіпру, жив усамітнено. Він зробив зі слонової кістки статую надзвичайно гарної жінки і закохався в неї. Пігмаліон звернувся до Афродіти. Розчулена таким коханням, Афродіта оживила статую. Жінку назвали Галатеєю, і вона стала дружиною Пігмаліона.

Отже, сенс назви комедії загалом відповідає її сюжетові. Але тим несподіванішим є фінал п'єси, а також важливе для розуміння концепції Шоу запитання: хто в комедії «Пігмаліон» виконує функцію «оживлення» Лайзи?

ПРОБЛЕМАТИКА • Найголовнішою в комедії «Пігмаліон» є зовсім не тема кохання професора й квіткарки, а *соціальна проблематика*.

У Лондоні на площі Ковент-Гарден свого часу були театр і ринок. Тому Б. Шоу збирає там до купи таких соціально різних людей, як квіткарку Лайзу та аристократів: Гігінса, Пікерінга й родину Ейнсворт-Гіллів. Усі вони змушені були ховатися від дощу під портиком церкви св. Павла (перед Божим домом усі рівні).

Саме там відбувається знайомство майбутньої Галатеї зі своїм Пігмаліоном. Гігінс, відомий фонетист, одразу робить прогноз майбутнього квіткарки Лайзи: *«Бачите оцю істоту з її вуличною англійщиною? Тож оця англійщина не дасть їй виповзти з канави, поки їй віку. Так от, пане, за три місяці я провів би цю дівчину як герцогиню на садовий прийом до якого-небудь посла. Міг би навіть улаштувати її покоївкою в якоїсь леді чи продавицею в крамниці, а для цього потрібно краще розмовляти по-англійському...»*

Образ «канави» (прірви), що підкреслює соціальне розмежування, непримиренний антагонізм капіталістичного суспільства, у п'єсі є стрижневим. Так, коли Лайза приходиться до Гігінса брати уроки правильної вимови, покоївка професора, місіс Пірс, допитується в професора про майбутню долю дівчини: *«Будьте ласкаві, містере Гігінсе, не ухилийтеся від розмови. Я хочу знати, на яких умовах має дівчина тут перебувати. І чи одержуватиме вона якусь платню. І що з неї вийде, коли закінчиться ваша наука. Треба хоч трохи заглядати вперед!»* Однак Гігінсу до цього байдуже: *«Коли я впораюся з нею, ми так само зможемо викинути її назад у канаву, й тоді це знов буде її справа».*

«ФІЛОЛОГІЧНИЙ КОНФЛІКТ» У ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ: ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ І МИКОЛА КУЛІШ

Не менш майстерно використовував «філологічний конфлікт» український драматург початку ХХ ст. М. Куліш. Головний герой його комедії «Мина Мазайло» (1928) прагне вдосконалити свою російську вимову. Як для Лайзи опанування нормативною англійською, так і для Мазайла опанування нормативною російською — це шлях до вищого соціального статусу.

Сцена навчання Мазайла напрочуд схожа на сцену навчання Лайзи.

Перед нами два яскравих приклади застосування «філологічного конфлікту».

Бернард Шоу розвиває цю проблему насамперед на соціальному ґрунті — Лайза не досягне успіху в житті та кар'єрі, доки розмовлятиме на своєму арго: *«Бажаю стати продавщицею у квітковому магазині... Але ж мене туди не візьмуть, поки я не навчуся балакати по-панському»*.

Микола Куліш розвиває той самий «філологічний конфлікт» у етносоціальному аспекті. Мина Мазайло хоче позбутися української вимови, щоб зрости соціально: *«Серцем передчуваю, що українізація — це спосіб зробити з мене провінціала, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади»*.

Проте в обох випадках мовна недосконалість (як складова недосконалості загальноосвітньої) — перепона на шляху до соціальних вершин.

Показово, що слово «канава» у контексті твору споріднене зі словами «грязюка» та «дно» і навіть «вулиця». Уже сам цей лексичний ряд (канава—грязюка—дно—вулиця) красномовно свідчить як про соціальний статус Лайзи і суспільну ситуацію в Англії, так і про ставлення до дівчини героїв комедії.

Письменник порушує ще одне важливе питання: а чим, власне, відрізняються одне від одного суспільні «верхи» і «низи»? Вимовою? Одягом? Витонченими манерами? Багатим духовним світом? Якимись іншими якостями? Якщо знайти відповідь, стане зрозуміло, що треба зробити, аби ліквідувати прірву між класами.

Після тріумфу Лайзи в посольстві полковник Пікерінг влучно зауважив, що аристократизм, вишуканий стиль набувається копіткою працею, а не дається від народження: *«Це був успіх — незмірний успіх! ...Лайза так добре грала свою роль. Бачите, скільки щирих герцогинь зовсім на це нездатні: вони такі дурні, що гадають, ніби стиль сам собою, від природи, приходить до людей їхнього стану, і не вчать ніколи»*.

Бернард Шоу майстерно грає на антитезі «бути—здаватися». Дуже показова ситуація зі сміттярем Альфредом Дулитлом після отримання ним спадщини мільйонера-американця, коли покоївка приймає його за джентльмена: *«Покоївка. Містере Генрі, там один пан дуже хоче вас бачити. Гіггінс. А хто він? Покоївка. Такий собі містер Дулитл, пане. Пікерінг. Дулитл? Тобто сміттяр? Покоївка. Сміттяр? О ні, пане: це джентльмен»*.

У коментарі до «Пігмаліона» Б. Шоу заявляє: «Щоб підбадьорити тих, кому вимова заважає зробити кар'єру, додаю, що зміни, які сталися з простою квіткаркою завдяки Гіггінсові, не є чимось унікальним або нездійсненним... Насправді такі метаморфози відбуваються із сотнями амбітних молодичь».

Гіггінс — філолог, а соціальний конфлікт у комедії тісно пов'язаний із конфліктом філологічним. Шоу розглядає мовлення як важливу ознаку соціальної належності, а просвіту, зокрема мовленнєве вдосконалення людей, як засіб подолання прірви між класами: «Гіггінс: *Я таки зроблю герцогиню з цієї задрипаної нетіпахи. Так, за півроку, ба навіть за три місяці, якщо в неї гостре вухо й легкий язик, — я візьму її куди завгодно й подам як що завгодно.*»

Драматург розглядає актуальну й донині проблему ролі мовленнєвої культури в житті людини й навіть у формуванні її самоповаги: «Гіггінс. *Ти — людська істота, наділена душею і божественним даром ясного, виразного слова, а твоя рідна мова — це мова Шекспіра, Мільтона та Біблії, тож не курникай тут, неначе хвора голубиця!*»

Бернард Шоу описує не тільки філологічний шлях удосконалення Лайзи. Мати Гіггінса заявляє, що «нікуди не можна її виводити!.. Вона... видає себе кожнісіньким реченням, яке вилітає з її вуст».

То яке ж диво створили Гіггінс із Пікерінгом, коли навіть пронира Непомук невдовзі визнав квіткарку за... угорку королівської крові? Шоу відповів на це запитання: «Гіггінс. *Давайте візьмемо її на Шекспірівську виставку в Ерлс-корт!*» Та й до цього епізоду Лайзу просвічують не лише лінгвістично: «Пікерінг. *Ми брали її на концерти класичної музики і в мюзик-холи, і все це вона сприймає, а, прийшовши додому, програє все, що почула, на роялі, хай то буде Бетховен чи Брамс, Легар чи Лайонел Монктон, хоча ще півроку тому вона й до клавішів не торкалася.* Усе це дає змогу зробити висновок, що «різцем», який із слонової кістки зробив бездоганну статую, була ґрунтовна гуманітарна освіта.

Помітне місце в комедії займає також проблема місця жінки в суспільстві, узагалі в житті. Бернард Шоу вирішує її насамперед у соціальному плані. Здається, Гіггінса зовсім не цікавлять ані внутрішній світ дівчини, ані її майбутнє. Мати попереджає його про відповідальність перед Лайзою: «Манери та звички, що не дозволяють шляхетній леді йти заробляти собі на прожиття і разом не дають їй доходу шляхетної пані!»



Кадр із мюзиклу Ф. Лоу
«Моя чарівна леді»
(режисер Дж. К'юкор, 1964 р.)

І місіс Гіггінс має рацію: назад, «до кошика з квітами», Лайзі дороги немає. «Там, на дні» вона вже стала чужою, але й «тут, на горі» вона не своя. Хто ж її забезпечуватиме, та ще й з урахуванням зростаючих запитів «чарівної леді»? У минулому житті дівчина заробляла на прожиття чесною працею, утримуючи себе сама.

Проте відчувши рівень життя леді, якою вона матеріально забезпечити не може, дівчина дорікає Гіггінсові: «Ох, коли б я тільки могла вернутися до мого кошика з квітами! Я б тоді ні від кого не залежала — ні від вас обох з батьком, ні від будь-кого у світі! Нащо ви забрали в мене мою незалежність? Нащо я відмовилася від неї? А тепер я рабиня, попри всю мою гарну одіж». Тож не випадково Б. Шоу заявив: «Я вважаю, що будь-яке суспільство, яке ґрунтується на чесності й власній гідності громадян, має бути влаштоване так, щоб кожний чоловік і кожна жінка могли б утримувати себе своєю працею, не торгуючи своїми вподобаннями і своїми переконаннями».

Проте Лайза-Галатея ще не ожила. Гіггінс поки що вважає її мало не папугою, яка копіює в нього не лише фонему, а й думки: «Облиште її, мамо. Вона не має жодної думки, якої я не вклав би в її голову, чи слова, якого б я не вложив їй в уста. Кажу ж вам, я витворив оцю досконалість із пожмаканої капустани, яку підібрав у Ковент-Гардені. А тепер вона корчить тут переді мною витончену леді». То хто ж «удихнув життя» в Лайзу-Галатею?

Річ у тім, що героїня спромоглася на бунт: обурена черствістю й байдужістю Гіггінса, вона пожбурила в нього капці. Здавалося б,

нестриманий і запальний Гіггінс розлютиться через учинок «невдячного дівчиська». Але якраз після цього він, нарешті, і почав її помічати: «Це була ваша дурість: як на мене, то жінка, що приносить чоловікові капці, це огидне видовище. Хіба я коли подавав вам капці? От коли ви пожбурили їх мені в обличчя, цим ви неабияк виростили в моїх очах... Марна справа: по-рабському прислужувати мені, а тоді заявляти, мовляв, ви хочете, щоб до вас були небайдужі, — хто небайдужий до раба?»

Та «останнім кроком» до одухотворення Галатеї була погроза стати конкуренткою Гіггінса у викладанні фонетики! І знову, здавалося б, несподівана реакція: «Бог свідок, Лайзо,



Кадр із мюзиклу Ф. Лоу
«Моя чарівна леді»
(режисер Дж. К'юкор, 1964 р.)

я сказав, що зроблю з вас справжню жінку, і я таки зробив! Отака ви мені подобається». Отже, висновок напрашується сам собою — Лайза почала себе поважати, усвідомила себе особистістю (сучасна Галатея обійшлася без Афродіти).

Саме в цьому і полягає принципова різниця між міфом і п'єсою Б. Шоу. Міфічна Галатея — істота пасивна, за неї все вирішили боги та Пігмаліон, а Лайза — діяльна, вона сама почала свою метаморфозу (прийшла до Гігінса брати уроки, причому не безкоштовно), і сама ж завершила її, ставши особистістю.

*Дружка
фрагмента*

Крім явного перегуку з відомим міфом, є в «Пігмаліоні» прихований перегук з не менш відомою комедією В. Шекспіра «Приборкання норвільової». Там теж ішлося про виховання молодої жінки, а її вихователем теж був вельми грубий чоловік. Цей Петручо торжествує в кінці перемогу над непокірною дружиною, а цілком упокороною видається Катаріна... Та в неї є пазури. І брутальний переможець Петручо ще відчує це. Еліза в другому акті п'єси Шоу — це покірлива Катаріна з фінальної сцени шекспірівської комедії. Але в наступних діях вона показує свій незалежний характер, волю, упертість, самостійність, свою обдарованість і почуття власної гідності.

К. Шахова

Бернард Шоу навіть уточнює: для самоповаги людині потрібна повага з боку інших: «Лайза. Чи знаєте ви, з чого починалося моє справжнє виховання? Пікерінг. Із чого ж? Лайза. Із "міс Дулітл" — так ви звернулися до мене того дня, коли я вперше прийшла на Вімпол-стріт. Із цього почалася моя самоповага. ...Бачите, коли по щирій правді, то, не беручи до уваги речей, що їх будь-хто може набутти (гарно вдягатися, чисто розмовляти і все таке), — різниця між леді й квіткаркою полягає не в тому, як вона поводить, а як до неї ставляться».

Отже, вимальовується така концепція: різець Пігмаліона, який із необробленого матеріалу (суспільних «низів») може зробити витвір мистецтва (суспільно повновартісних людей) — це освіта, зокрема — мовне вдосконалення, а роль Афродіти виконує почуття власної гідності.


Усім, хто хотів прирівняти комедію «Пігмаліон» до казки про закоханість професора у квіткарку, відповів у передмові до п'єси сам Б. Шоу: «Твір настільки дидактичний... що я радо тицяю "Пігмаліона" під носа усім розумникам, які, мов папути, правлять, що мистецтво в жодному разі не може бути дидактичним. П'єса підтверджує мою переконаність у тому, що справжнє високе мистецтво бути іншим просто не має права».



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Б. Шоу.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як на його творчість вплинули інші письменники? Наведіть конкретні приклади.
3. Як взаємопов'язані життєвий і творчий шляхи Б. Шоу? Де письменник брав матеріал для своїх творів?
4. Яке місце у творчому доробку письменника посідає п'єса «Пігмаліон»? Чи можна її зарахувати до «нової драматургії»? Відповідь аргументуйте.
5. Які риси зближують творчість Б. Шоу і Г. Ібсена?
6. У чому полягала *театральна революція* Б. Шоу? Що таке *драма ідей, інтелектуальна драма*? Чи можна комедію «Пігмаліон» назвати «драмою ідей» та «інтелектуальною драмою»?
7. Як у комедії «Пігмаліон» реалізується *філологічний конфлікт*? Відповідь проілюструйте цитатами з тексту (варіант: Порівняйте особливості реалізації «філологічного конфлікту» у комедіях Б. Шоу «Пігмаліон» і М. Куліша «Мина Мазайло»).
8. Поясніть сенс заголовка твору. Як він пов'язаний із давньогрецьким міфом про Пігмаліона? Що змінюється в сприйнятті твору після його перейменування (наприклад, назва мюзиклу «Моя чарівна леді»)?
9. Як ви думаєте, чому однією з провідних тем у творчості письменника стала тема соціальної несправедливості та ролі освіти в суспільстві?
10. Історія Лайзи нагадує історію Попелюшки. Як ви вважаєте, чи можна сюжет п'єси «Пігмаліон» назвати казковим?



11. Якби вам довелося грати на сцені одного з героїв п'єси Б. Шоу, кого б ви обрали? Як ви бачите цей образ? Поясніть свій вибір.
12. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Б. Шоу і світова художня культура», у якій використайте, зокрема, фрагменти художніх кінофільмів, знятих за творами письменника.
13. Підготуйте мультимедійну інтернет-мандрівку-презентацію «Шляхами Б. Шоу», а також знайдіть і вмонтуйте в показ меморіальні знаки, які увічнюють пам'ять про письменника.
14. Напишіть есе-розвідку за п'єсою Б. Шоу «Пігмаліон» (можна підготувати мультимедійну презентацію) на тему «Хто з персонажів п'єси стає «Пігмаліоном»: Гіггінс, Пікерінг, Альфред Дулітл, Лайза?».



ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ ст.:
ШТРИХИ
ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО
ПОРТРЕТА

Я над усім, що зроблено, ставлю «*nihil*»¹...
В. Маяковський

Хай буду класик, а не футурист,
Співець рибалок, меду й Навзікаї²,
Але в житті і я свій, може, хист
(Коли він є) по вітру не розмаю.

М. Рильський

Кожна епоха, кожне століття має в історії світової культури власне обличчя й вагомі здобутки. Цікаво спостерігати, як фахівці з культури певної доби на наукових конференціях або симпозиумах із запалом обстоюють неординарність і непересічність свого об'єкта дослідження, своєї епохи. Знавці античної літератури переконливо й аргументовано доводять, що без творчого внеску митців Стародавніх Греції та Риму годі й уявити світовий культурний процес. Поза жодним сумнівом, вони мають рацію, бо європейська (зокрема й українська) література спиралася на античні традиції. Дослідники літератури доби реалізму самим лише переліком імен велетів світового письменства — Стендаль, Бальзак, Достоевський, Толстой — змушують аудиторію шанобливо визнати незаперечний факт: ця доба є однією з найбільш плідних у світовій літературі... Коли ж ідеться про літературу та культуру ХХ ст., усі визнають, що складнішої, суперечливо-драматичнішої та трагічно-оптимістичнішої епохи світова культура раніше не знала. Водночас без її доробку, зокрема без знакових явищ — авангардизму, модернізму, постмодернізму, — сучасної літератури просто б не існувало. То якими ж були найхарактерніші риси, що визначили історико-літературний портрет ХХ ст.?

¹ У цій цитаті В. Маяковського акумулювалися умонастрої всього світового авангарду — *нігілізм* (від латин. *nihil* — ніщо, нічого), заперечення усього, що було раніше, насамперед культурної традиції.

² *Навзіка́я* (*Навсіка́я*) — героїня поеми Гомера «Одіссея». Тут — символ дівочої чистоти, ідеал жінки, утілення мрії.

БУРХЛИВИЙ І СУПЕРЕЧЛИВИЙ СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК СВІТУ

• Для умонастроїв, що панували в суспільстві наприкінці XIX ст., характерні: знервована загостреність почуттів і витончено-меланхолійних переживань; декадентський сплін, песимізм і втома від життя; трагічні суперечності між ейфорією очікування майбутнього — неабиякий страх перед ним, передчуття «порогу», ще не знаних катаклізмів і катастроф. Катаклізми й катастрофи не забарилися, причому навіть більші та невідворотніші за обіцяні в найпохмуріших прогнозах і антиутопіях...

XX ст. І ПИСЬМЕННИКИ-ПРОРОКИ

Найчутливішими до майбутніх суспільних змін виявилися письменники. На межі XIX–XX ст. стара Європа зі страхом очікувала на приход «нових гунів», азіатів, які принесуть смерть класичній цивілізації. Відповіддю на цей виклик став твір «Скіфи» О. Блока, а реакцією на фобії «кінця XIX ст.», пов'язані з передчуттям настання «царства хама», приходу до влади напівосвічених, цинічно-войовничих «нових господарів життя», — повість М. Булгакова «Собаче серце» (детальніше про це ви зможете прочитати у відповідних розділах підручника).

Звісно, людство й раніше знало, що таке війна, проте що таке світова війна до XX ст. воно ще не знало. Катастрофа Першої світової війни 1914–1918 рр., у якій брали участь 33 країни з 59 суверенних держав світу, а 1,5 млрд населення планети потрапило до мілітаристської «м'ясорубки», яка забрала й скалічила життя понад 30 млн, — усе це залишило в пам'яті людства жахливі шрами, що не зарубцювалися й донині. Крім того, у Російській імперії, до якої тоді входила більша частина України, на початку XX ст. відбулися криваві й руйнівні революції (1905, 1917), а також громадянська війна, коли брат ішов на брата, батько вбивав сина, а син зраджував батька.

Події Першої світової війни вплинули на долі багатьох письменників. На її фронтах зі зброєю в руках воювали А. Барбюс і М. Гумільов, Е. Хемінгуей і Є. Маланюк, Е. М. Ремарк... Війна позначилася на їхньому світосприйнятті, стала однією з провідних тем творчості. Німецький письменник Т. Манн так писав про Першу світову війну: «Це історична віха, яка позначила кінець одного світу і початок чогось абсолютно нового». Цим «абсолютно новим» і було XX ст. — століття кризи і зламу, яке змінило ментальність людства, зокрема мистецькі й літературні пріоритети й уподобання.

Ще не загоїлися рани пережитої війни, як на горизонті виник привид наступної. Здавалося, що більшого лиха, ніж Перша світова війна, і бути не може. Однак навіть її страхіття поблякли від жахів

і наслідків Другої світової війни. З 1 вересня 1939 р. по 9 травня 1945 р. лилася кров, гриміли вибухи, гинули люди... Воно й не дивно, адже багато країн континенту (гітлерівська Німеччина, сталінський СРСР, Італія Муссоліні, Іспанія Франко) пішли шляхом тоталітаризму з його провідним гаслом: «Є дві точки зору: наша і неправильна!»

Та чи не найбільшим шоком для людства стало запитання, на яке досі не знайдено відповіді: як Німеччина, країна, що подарувала світові таких геніїв духу і думки, як М. Лютер та І. Кант, Й. В. Гете і Ф. Шиллер, Л. ван Бетховен і Й. С. Бах, А. Ейнштейн і Р. Дизель, могла впродовж 1939–1945 рр. чинити злочини не лише проти людства, а й проти людяності. Недарма німецький філософ Т. Адорно заявив, що «після Освенціма поезія просто неможлива»...

Звісно, література не стояла осторонь і не мовчала. Антивоєнним пафосом пронизана творчість письменників різних країн, причому тих, хто воював по різні боки: росіянина М. Шолохова, німця Г. Белля, американця Н. Мейлера, українця О. Гончара. А в повоєнній Німеччині виник напрям, що отримав назву *література розрахунку з минулим*.

СКЛАДНІСТЬ І НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. •

Літературний процес у країнах Західної Європи на межі ХІХ–ХХ ст. являв собою картину унікального естетичного плюралізму. Століттями діалектика художнього розвитку визначалася переважно співвідношенням і конфронтацією двох основних художніх напрямів (наприклад, Ренесансу і бароко, бароко і класицизму, класицизму і романтизму, романтизму і критичного реалізму). Настали часи, що характеризувалися розмаїттям шкіл-суперниць і угруповань-конкурентів. Рідко який рік обходився без літературних маніфестів, що провіщали нові універсальні художні істини.

Таку мінливу естетичну ситуацію не можна пояснити лише егоцентричними амбіціями та марнославством митців, а надто богемних «геніїв». «Плинність і нестабільність художніх станів», розмаїття векторів пошуку, гарячковий тонус літературного життя пояснювалися значно глибшими й серйознішими причинами, зумовленими самою сутністю кризової й переломної епохи...

У суспільній свідомості поступово вкорінюється відчуття нестійкості, зміна



П. Пікассо. Гітара та скрипка. 1912–1913 рр.

колись стабільних форм життя. У художників виникають передчуття нечуваних і небачених змін, формується «нове бачення», «новий погляд». У жодній із колишніх літературних епох руйнівники авторитетів і традицій не виступали широким фронтом, а їхні художні пошуки не виливалися в інтенсивну зміну позицій та переходи з однієї естетичної «віри» в іншу. Характерною рисою літератури стає незадоволення усталеними художніми уявленнями, успадкованими від попередників естетичними нормами.



Думка фразівця

Нове бачення мистецтва

Панове! Допоки взуття не зноситесь, ми ним користуємося, коли ж воно стопчється, ми закинемо його на горище і купимо інше. Чому не вимагати того самого від мистецтва? Якщо воно вже застаріло й перестало слугувати нашим почуттям, викиньмо його на горище. Нехай належить історії.

Мистецтво, яке сьогодні насправді слугує нам і яке нам саме «за розміром», — це, безперечно, мистецтво, назване авангардизмом, або новим мистецтвом. Стародавнє мистецтво будь-якої доби було, щоб ви й не сумнівалися, для свого часу новим і кроїлося, як і сучасне, за мірками та законами гармонії тих людей, які ним користувалися.

Щойно збудований Парфенон не був руїною. Він стояв новенький, як наші авто, без патини¹ та плісняви.

Якою б великою не була наша повага до померлого пращура, час з'ясувати: допоки ми будемо тягти на плечах його труп і потерпати від усіх стадій розкладу? Похваймо ж його нарешті з усіма почестями й збережімо найкращі спогади...

Панове! Заради поваги до мистецтва, заради поваги до Парфенона, Рафаеля, Гомера, єгипетських пірамід, Джотто оголосімо себе антихудожниками...

С. Далі². З промови на мітингу в Сітжесі, 1928 р.

Початок ХХ ст. в Європі та Америці ознаменувався на всіх рівнях — у політичному житті, у соціально-побутовому укладі, у галузі науки і техніки — подіями, нововведеннями, відкриттями, які всі разом провокували й загострювали в суспільній та індивідуальній свідомості сучасників психологічні ефекти відчуження. Цілий ланцюг взаємопов'язаних явищ (від симптомів насунання світової війни і до процесів, що відбувались у галузі природничих наук та їх

¹ *Патіна* (італ. *patina*) — тонкий наліт, плівка, що утворюється на поверхні виробів з бронзи, міді, латуні. Тут — символ давності витворів мистецтва.

² *Далі Сальвадор* (1904–1989) — іспанський живописець, провідний представник сюрреалізму, який небезпідставно заявив: «Сюрреалізм — це я!»

інтерпретації у філософії) сприяв утворенню певної суспільно-психологічної атмосфери, яка позначилася й на художній свідомості. Саме в цей час відбувається глибокий структурний переворот в естетичній свідомості та художній творчості, формування нових принципів естетико-художнього мислення та нової системи літературних напрямів, стилів і жанрів літератури.

У західному літературознавстві прийнято говорити про літературну революцію 1910-х років. І дійсно, межа 1900–1910-х років стала переломною віхою. Саме в цей період з'являються оповідання Ф. Кафки, перші твори англо-американського імажизму (див. «Словник літературознавчих термінів» наприкінці підручника), основоположні для модернізму в його сучасному значенні (якщо мистецькі явища останньої третини ХІХ ст. — символізм, імпресіонізм та ін. — називають *раннім модернізмом*, то модернізм початку ХХ ст. можна охарактеризувати як *зрілий модернізм*, або просто *модернізм*).

Модернізм 1910-х років пов'язаний із нереалістичним зображенням нових феноменів соціального й матеріального світу, із тлумаченням дійсності як абсурду, хаосу, ворожої людині стихії. Він став некласичною моделлю культури, найновішим і найпослідовнішим утіленням естетико-художнього перевороту ХХ ст. Кардинальні зрушення у світогляді й філософсько-науковому мисленні позначилися на формі та змісті художніх творів. Творчості багатьох митців притаманне прагнення до витворення нової художньої мови, адекватної ментальності, самого духу ХХ ст.

Однак модернізм початку століття певною мірою пов'язаний також із значними змінами в галузі техніки, організації виробництва, побуту, зі стрімкою урбанізацією життя в розвинених капіталістичних країнах, із процесом абсолютизації й виокремлення бюрократичного апарату влади, імперіалістичним мілітаризмом і світовими війнами. Хоча перші твори цього напрямку публікувалися вже в 1910-і роки, впливовим чинником світового літературного процесу модернізм стає лише від 1920-х років після опублікування романів Ф. Кафки, появи «Улісса» Дж. Джойса, поем і віршів Е. Паунда, Т. С. Еліота та ін.



Д. де Кіріко. Меланхолія і містерія вулиці. 1914 р.

АВАНГАРДИЗМ 1910–1920-х років I «РЕВОЛЮЦІЯ В МИСТЕЦТВІ» •

На межі 1900–1910-х років на світовому художньому обрії з'являються ультрановаторські явища, які невдовзі отримують узагальнену назву «авангардизм» (від фр. *avant-garde* – передовий загін). До авангардизму зазвичай відносять:

експресіонізм, утілений у творах багатьох *німецьких* (Й. Бехер, Л. Рубінер, Р. Леонгард, Г. Гейм, В. Газенклевер, Г. Кайзер та ін.), *австрійських* (Г. Тракль, Ф. Верфель), *угорських* (Л. Кашшак), *українських* (В. Стефаник) та інших письменників;

кубізм французький (Г. Аполлінер, Б. Сандрар, А. Сальмон, М. Жакоб та ін.);

футуризм – *італійський* (Ф. Марінетті), *російський* (В. Маяковський, В. Хлебников, Б. Пастернак, В. Каменський, М. Асєєв та ін.), *український* (М. Семенко, Г. Шкурпій, ранні М. Бажан і Ю. Яновський);

дадаїзм – інтернаціональну (переважно франко-німецьку) мистецьку групу (Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар (*Франція*), Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман, В. Мерінг (*Німеччина*) та ін.). Ця група існувала недовго й згодом розчинилась у німецькому експресіонізмі та французькому сюрреалізмі.

Усі перелічені течії і групи (так само як і ті, що належали вже до 1920-х років) називають *авангардистськими*.

Українське ставлення авангардистів до відсталої консервативної традиції характеризувало не лише естетичну, а й суспільну позицію художників. Естетичні прагнення авангардистів до відмови від «усього, що було в мистецтві» збігалися з політичною позицією «нових сил», які відкидали все, що було в старому суспільному устрої. Це втілилось у сумнозвісній формулі авангардизму: «революція в мистецтві = революції в суспільстві». В окремих випадках (це стосується насамперед італійського та російського футуризму) ненависть аван-

Розширюючи коло читання

Дадаїзм: поетична практика

Трістан Тцара

Пісня дадаїста

пісня в серці дадаїста	ліфт
дудудуже дадаїста	мав люфт
аж стомила двигуна	серцем ліфт знедадаївся
дадайного дадана	їжте ж шоколад
ліфт із королем носився	мийте мізків вроду
з автономом престарим	дада
десницею спокусився	дад
відкусив і папі в рим	попивайте воду ¹

¹ Переклад О. Мокровольського.

гардистів до традиції, до «застою» вилувала-ся в провокативно-епатажні вчинки.

Звісно, стихійні устремління авангардистів виражали їхні симпатії революційним тенденціям епохи. Тому не випадково синонімом авангардизму стало поняття «ліве мистецтво» (тобто революційне). Під «лівизною» розуміли не лише негативно-руйнівне ставлення авангардистів до усталеної естетичної традиції, до успадкованої від минулих поколінь митців художньої форми, ламання синтаксису й волонтаристське ігнорування узвичаєних мовних норм, а часто й «лівизну» соціально-політичну, співчуття до революційних перетворень суспільства. Показовим щодо цього є зізнання російського футуриста В. Маяковського: «Приймати чи не приймати революцію? Такого запитання для мене не було. Моя революція!»



Б. Григор'єв. Портрет
Вс. Мейєрхольда. 1916 р.

МОДЕРНІЗМ І АВАНГАРДИЗМ • Цікавим і непростим є питання про співвідношення модернізму та авангардизму, їх естетико-художню спорідненість і специфічні риси. Думки дослідників розбігаються — від ототожнення цих явищ до їх протиставлення. Відповідь знаходиться десь «посередині». Однак більшість учених схиляється до того, що авангардизм і модернізм початку ХХ ст. генетично споріднені, породжені однією історико-культурною ситуацією і мають чимало спільних рис (заперечення «старого мистецтва», позитивізм, схильність до неоміфологізму, ірраціоналізму тощо). Водночас авангардизм відрізняється від модернізму різкішим запереченням традиції, епатажністю, більшою сміливістю експерименту — домінуванням як над що.

«Революція в мистецтві» і «революція в суспільстві»

Той, хто хоче створити революційне мистецтво, помиляється так само, як і той, хто хоче побудувати революційний фрезерний станок.

В. Шкловський. «Самовар і цвяхи»



В естетичній панорамі початку ХХ ст. авангардизм посідав особливе місце, перебуваючи в опозиції до реалістичного мистецтва. Проте водночас він протистояв також декадансу та спорідненим із ним нереалістичним течіям. Так, концепція «чистого мистецтва», або «мистецтва для мистецтва», була чужа експресіоністам або кубофутуристам-«будетлянам» (детальніше див. розділ «Срібна доба» російської поезії»). В авангардистській поезії віра переважала над відчаєм,

вона була зорієнтована на майбутнє і сповнена хоча й невиразною, туманною, однак щирою вірою у вселюдське братерство. «Авангардистське мистецтво, — писав академік Д. Затонський, — було типовим продуктом нової революційної епохи, породженням її “дитячих хвороб” і “лівацьких” надмірностей... Якщо відправним пунктом модерністської скарги був розпач, то авангардистського пошуку — надія». Тож не випадково з авангардистської школи вийшло чимало майстрів соціалістичної літератури: В. Маяковський, М. Асєєв, Й. Бехер, Ф. Вольф, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Елюар, В. Незвал та ін.

Неоднозначним є також питання про долю реалізму в літературі першої половини ХХ ст., його еволюцію та модифікації, пошуки нових засобів і форм художнього вираження. У деяких країнах (наприклад, у Німеччині в 1910-і роки) авангардизм вийшов на передній план і навіть справив відчутний вплив на творчість видатних письменників-реалістів.

ДОЛЯ РЕАЛІЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У європейських літературах на зламі ХІХ–ХХ ст. реалізм загалом зберігає (а часом і набуває) провідні позиції в літературному процесі. У Німеччині та Іспанії нова реалістична хвиля повернула національним літературам світове значення, утрачене ними в попередні десятиліття. Однак навіть там, де існувала «безперервність» реалістичної традиції, у цих країнах покоління митців-реалістів на межі століть виявило нові якості, нові важливі риси реалізму.

Передовсім реалізм ХХ ст. зберігає і розвиває основні здобутки таких відомих реалістів ХІХ ст., як Л. Толстой, Б. Шоу або А. Чехов, котрі об'єднують ці дві епохи, так і реалістів власне ХХ ст. (Т. Манн, А. Франс, Т. Драйзер та ін.), що сповідують високі гуманістичні ідеали. Суголосно з традицією класиків ХІХ ст. допитлива думка художників спрямована не на потойбічний світ з його містичними таємницями (як у символістів), не на екзотичні чи «естетизовані» напіввигадані маргінеси дійсності (як у неоромантиків), а на значущі, корінні та глибинні соціальні й духовні проблеми людського буття.

Розвиток реалізму у ХХ ст. супроводжувався як втратами, так і здобутками. З одного боку, влада «самопливного» життя не завжди стверджувала себе в літературі з такою переконливою силою, як у творах О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Л. Толстого чи Ф. Достоєвського. Проте, з іншого боку, голос автора звучить чимдалі «стереофонічніше» або й «поліфонічніше», він неначе «ретранслюється» через кожен з елементів художньої структури. У творах Б. Шоу, Т. Манна, Л. Піранделло, М. Унамуно, П. Барохи-і-Нессі узагальнювальна думка автора знаходить своє втілення у власне естетичній тканині творчості: у самій фабулі, що подеколи має притчовий («параболічний») характер, у застосуванні різних форм алегоричності, у звер-

ненні до умовностей і фантастики, в оповідній двоплановості, у використанні міфологічних та історичних сюжетів, у характері обраних традицій і жанрів (античний філософський діалог, жанри літератури Просвітництва). Усе це разом може бути охарактеризоване як наголошення на філософському аспекті реалізму, що згодом приведе до формування «інтелектуальної драми» і такого феномена, який Т. Манн (уже в 1920-і роки) називав «інтелектуальним романом».

Прагнення до широти узагальнень зумовлює й інші зміни в системі літературних жанрів. Тогочасне відчуття історичної вичерпності буржуазного шляху розвитку суспільства спонукало письменників до створення «книжок-підсумків», які в тому чи іншому тематичному аспекті засуджували вади капіталістичного суспільного устрою, де «Робесп'єри перетворилися на крамарів» (*О. Герцен*). Ці книжки охоплюють великі історичні відрізки часу, часто життя декількох поколінь. Такими «узагальнено-підсумковими» творами є «Будденброки» Т. Манна, перші два романи трилогії «Імперія» Г. Манна, «Острів пінгвінів» А. Франса, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, перші романи «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі та ін. Згодом, уже в повоєнний час (1920–1930-і роки), цей перелік «книжок-підсумків» буде продовжено Р. Мартеном дю Гаром, Р. Музілем та ін.

Проте оновлення реалізму полягало не лише в розширенні його тематичного та жанрового спектрів. Велике значення мало те, що художники-реалісти (Т. Манн, Г. Гауптман, А. Шніцлер, К. Менсфілд, Р. Роллан та ін.), з одного боку, не підкорилися диктату натуралізму й постнатуралістських течій, а з іншого — використали художній досвід цих шкіл, зумівши опанувати їх художні відкриття. З ними були пов'язані, зокрема, такі риси поезики й стилю нового реалізму, як застосування асоціативних принципів оповіді, поглиблення й удосконалення способів розкриття психологічного життя персонажів, подальший розвиток мистецтва «внутрішнього монологу» та його перехід у «потік свідомості» (наприклад, досвід М. Пруста зблизився з пошуками письменників-реалістів), мобілізація нових ресурсів прози й драми: підтексту, німого діалогу і т. ін. Реалізм ХХ ст. асимілював (не поступившись при цьому власною сутністю) деякі нововідкриті художні стильові засоби, що належали до арсеналу нереалістичних напрямів і течій літератури.



Д. Рівера. Ніч бідняка.
1928 р.

НЕОМІФОЛОГІЗМ • Однією з художньо-естетичних «емблем» першої половини ХХ ст. є розквіт неоміфологізму — концепції, яка розглядає міфологізм (тобто відповідність до міфу) як найхарактернішу форму художнього мислення митців. «Якщо література Нового часу, а надто ХІХ ст. розвивалася шляхом деміфологізації, то у ХХ ст., долаючи позитивістсько-натуралістичні та романтико-егоецентричні установки, вона знову прагне злиття фантазії й реальності в цілісному міфі, де суб'єктивне й об'єктивне раціонально не розмежовані» (С. Аверінцев).

Однак неоміфологізм має декілька принципових відмінностей від власне міфології. Таємничою трансцендентною силою, яка панує над людиною, виступає вже не дика природа, як це було в прадавній міфології, а створена людиною цивілізація. Якщо в міфах людина знаходила прихисток від невідомих сил (природних чи містичних) у своєму домі (своєму світі), то в неоміфологічній інтерпретації небезпека для людини зачаїлася не десь там, у незвіданих краях, а саме тут — «у людини вдома». Наприклад, герой оповідання-міфу (цей жанр також є витвором неоміфологізму ХХ ст.) Ф. Кафки «Перевтілення» Грегор Замза перетворюється на комаху й гине не деінде (хоча він комівояжер, який проводить більшу частину життя в роз'їздах), а саме у своєму домі, у своїй кімнаті, в оточенні родини (здається, безпечнішого місця немає на всій землі).

Якщо в прадавніх міфах людей роди і народи «скеровувала» незбагненна й нездоланна доля, то в неоміфологічних творах незрозумілим і незборимим фатумом стає повсякденність з її рутинним соціальним і життєвим досвідом. Саме ця риса уможливила зрощення, з одного боку, елементів міфу, вигадки, а з іншого — натуралістично-побутової, протокольної манери письма. Читаючи оповідання Ф. Кафки, зверніть увагу, як спокійно, неначе в беземоційно-офіційному протоколі, немов щось цілком буденне, описано перетворення людини на комаху: «Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху...»¹ Здається, навіть звиклий до античних міфів Овідій у своїх «Метаморфозах» був емоційнішим за міфотворця ХХ ст. — Ф. Кафку.

Новий міф народжується не в надрах архаїчної народної спільноти (як первісні міфи), а в ситуації відокремленості й самозаглибленої самотності персонажа та суверенності його внутрішнього світу. Тому в літературних творах спостерігаємо зрощення міфологізму з психологізмом, із внутрішнім монологом, що притаманне літературі «поточку свідомості» (Дж. Джойс, згодом окремі твори В. Фолкнера, Н. Саррот).

¹ Тут і далі переклад оповідання Ф. Кафки «Перевтілення» Є. Поповича.

Вістен Г'ю Оден

Щит Ахілла

З-поза плеча як глянула:
не лози, не оливи, не
мрамур міст доглянутих,
не судна в морі сивім,
нескоренім, а вилита
в сьайноті крицевій пустеля
рукотворная
і небеса свинцеві.

Рівнина гола, сіра, — ані листу,
ані травини, ні знаку житла;
нема що їсти, аніде присісти,
зате на плац той зібрана була
сила людей — громада без числа:
мільйон очей, мільйон кобят у ряд,
безвиразні, чекаючи, стоять.

Чийсь голос без лица,
такий же сірий,
статистикою правоту довів
якогось діла; без гукань, без слів
пішли, куди їх шлях курний повів,
колона за колоною, у вірі,
що їм казала гинути десь там,
куди веде логічна правота.

З-поза плеча як глянула:
а там не ритуали,
не телічки заквітчані
і возливань фіали, —
там, де вітвар стояти мав,
у сьайноті металу,
в блимкому горна відсвіті,
що іншого постало.

В колючим дротом схопленій місцині
чини служиві з нуду жарти тнуть,
і варта пріє при спекотній днині;
по той бік дроту, мовчки, інші ждуть —
простий порядний люд,
а трьох ведуть —
три постаті бліді і непокриті, —

і в'яжуть до стовпів, що в
землю вриті.

Вся сила й велич цього світу, все,
що хоч якусь вагу, але несе, —
в чужих руках; тож ці маленькі люде
і помочі не ждуть; її й не буде;
не буде й гіршої ганьби: усе,
що ворог міг — зробив;
їх гідність стліла:
люди, що вмерли ще до смерті тіла.

Як з-за плеча поглянула:
не змаги атлетичні,
і не жінки й чоловіки
у лад ладам музичним
там витанцьовують танки, —
у сьайноті металу,
де мали б бути моріжки,
бадилля позростало.

І никає по тому пустирищі
урвиголов, обірванець неситий,
та за птахами каменюччям свище...
Що гвалт такому? Що удвох убити
одного приятеля? Хто сказав,
одначе,
йому про світ, де слово щось
та значить,
де можуть плакати,
тому що інший плаче?

Затис тонкі уста Гефест
і, кульгаючи, втік,
коли з грудей її сьайних
жахливий зринув крик.
Жахнулась Тетія, що бог
нарихтував для сина:
залізне серце, людомор
і смертню годину¹.

Спроби поєднати різні типи художнього неоміфологізму можна знайти вже у «Фаусті» Й. В. Гете, а в літературі ХХ ст. до такого

¹ Переклад М. Габлевич.

синтезу наближаються романи-міфи «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Сто років самотності» та оповідання-міф «Стариган із крилами» Г. Гарсія Маркеса.

Недаремно один із найавторитетніших письменників ХХ ст. аргентинець Х. Л. Борхес сказав: «Література починається міфом і закінчується міфом».

Незважаючи на свою зорієнтованість на необмежену вигадку, фантазію, неоміфологізм не означав відмову від здобутків реалізму з притаманним йому дослідженням закономірностей життя, стосунків особистості й суспільства. Показовим є таке формулювання мотивації присудження в 1983 р. Нобелівської премії з літератури В. Голдінгу: «За романи, які, завдяки ясності *реалістичного* мистецтва оповіді, розмаїттю та універсальності *міфу*, висвітлюють умови людського існування в сучасному світі».

ЕЛІТАРНА ТА МАСОВА КУЛЬТУРА. • У ХХ ст. надзвичайно активно поширюються явища, які нині позначаються узагальненим терміном «масова культура», яку ще називають «поп-культурою», тобто «популярною культурою». Що ж таке масова культура і чим вона відрізняється від культури елітарної? Як до них ставитися? Що вони несуть людям і як можуть позначитися на житті окремої особи, усієї людської спільноти? Адже і в більш ранні епохи (скажімо, у добу античності, Середньовіччя чи Ренесансу) існували еліта (інтелектуальний прошарок суспільства) та широкі маси населення.

У всі часи митці поділялися на два табори: з одного боку, на тих, хто творить для еліти, тобто для рафінованих, вишукано-вибагливих інтелектуалів, а з іншого — на тих, хто обслуговує широкі читацькі маси, зокрема й неперебірливий, позбавлений естетичного смаку «натовп», плебс. Цим і пояснюється той негативний відтінок значення, своєрідний зневажливо-презирливий присмак поняття «масова культура» та «масова література» на відміну від понять «елітарна культура» та «елітарна література».

Якщо еліта й широкі маси існували в усі епохи, чому ж не існувало масової культури в добу Середньовіччя або Ренесансу? Хоча деякі вчені й пишуть, що певні літературні жанри можна вважати своєрідною масовою літературою Середньовіччя,



Кіноафіша 1930-х років

усі розуміють, що це не більше ніж анахронізм, влучна метафора (це все одно що сказати: «Голуби були “електронною поштою” доби Ренесансу»).

Дослідники масової культури та літератури пов'язують виникнення цих явищ із ситуацією, що утворилась у світі в другій половині XIX — на початку XX ст. Підґрунтям її появи називають індустріалізацію (ширше — науково-технічну революцію) та урбанізацію. Для промислового (мануфактурного, конвеєрного, цехового) виробництва знадобилися мільйони і навіть мільярди робочих рук людей хоча б елементарно освічених (які принаймні вміють читати й писати), але водночас не надто інтелектуальних. Тобто споживачами продукції масової культури стали люди, не надто вибагливі в художньо-естетичному сенсі, зорієнтовані не на витончене інтелектуально-естетичне задоволення, а швидше на будь-яку (бажано загальнодоступну) розвагу та відпочинок. Тому масову літературу фахівці зараховують до індустрії дозвілля (разом із курортними, культурно-туристичними послугами, поп-музикою, масовими шоу сумнівного ґатунку та ін.).



Р. Магрітт. Фальшиве дзеркало. 1935 р.

«Масова культура» — поняття, що охоплює різноманітні явища культури XX ст., спричинені науково-технічною революцією й постійним оновленням засобів масової комунікації. Діапазон масової культури надзвичайно широкий — від примітивного кітча (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мильна» опера) до складних, змістово насичених форм (певні види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, поп-арт). Естетиці масової культури притаманне постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і вишуканим.

Нотатки філалого

Крім того, появу масової культури пов'язують із швидкими темпами розвитку засобів масової інформації (ЗМІ), поширенням й тиражуванням інформації, донесенням її до споживача. Якщо раніше для того, щоб послухати концерт іноземного музиканта потрібно було витратити багато часу (дізнатися про його приїзд, придбати квитки, поїхати до концертного залу тощо), то нині варто зробити ледь помітний рух рукою й увімкнути плеєр у кишені.

«БУТИ З НАРОДОМ» ЧИ «НЕ ЗАГУБИТИСЬ У ЮРБІ»?

Саме на початку ХХ ст. поділ на елітарну та масову культури набув надзвичайної гостроти. Російський письменник-символіст А. Бєлий (символісти завжди позиціонували себе як еліту, обраних, утаємничених) на початку ХХ ст. навіть зневажливо закинув своєму колишньому товаришеві О. Блоку: «Блок — поет "Злотокудрої царівни" був дорогим небагатьом, а Блок "Незнайомої" — став улюбленцем багатьох, фаворитом натовпу».

Процес навчання раніше нагадував проповідь монаха послушникам, для яких важливим був його особистий досвід і світобачення (згадаймо, який вплив справив на Жульєна Сореля його вчитель, старий лікар армії Наполеона), то нині в конкуренту боротьбу за душі й розум людей (насамперед дітей і молоді) уключається все інформаційне середовище: «від Інтернету й Гутенберга»¹ до теле-реклами. Університетська освіта поступово витісняється «мозаїчною культурою», або «культурою шуму». Утворилися винятково сприятливі умови для поширення «вірусу масової культури», який загрожує людству справжнісінькою «епідемією» або й «пандемією».

У більшості країн світу (зокрема й в Україні) елітарну культуру й літературу відсунула на маргінеси життя масова культура та література. Чому так сталося? Не в останню чергу тому, що маскультура звільняє людей від необхідності докладати зусилля для раціонального осягнення питань і проблем, дає вихід їхнім емоціям у найпримітивнішому, інфантильно-дитинному вигляді. До того ж індустрія масової культури, приховано або й відверто, підтримується можновладцями: вона перетворює народ на натовп, яким легко маніпулювати.

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА • Особливе місце в сучасній масовій культурі належить масовій літературі (синоніми: паралітература, сублитература, кітчлітература) — багатотиражним розважальним виданням, позбавленим естетичної вартості та розрахованим на масове «споживання» як продукт «індустрії дозвілля» («жіночим» романам, кримінальному читиву тощо). Термін «масова література» виник у середині ХХ ст., а до того часу її «продукція» мала емоційні (а тому неприйнятні для наукового вжитку) визначення: література «бульварна, лубочна, низова, комерційна» і навіть — «макулатура», «літературний непотріб», «банальна белетристика». Нині продукцію масової літератури можна побачити на полицях книгарень і су-

¹ *Гутенберг Йоганн* (1394(?)–1468) — винахідник книгодрукування. Вислів тут означає всі канали впливу: і електронні (Інтернет), і паперові (книговидання). Саме так — «Від Інтернету до Гутенберга...» — називається стаття відомого письменника-постмодерніста У. Еко.

пермаркетів, її характерними зовнішніми ознаками є невеликий («кишеньковий») формат (для зручності читання будь-де і будь-коли), яскраві обкладинки, у яких часто-густо використовують артефакти елітарної культури (репродукції «Джоконди» Леонардо да Вінчі, інших відомих картин), які зазвичай не стосуються змісту книжки, «розкручені» імена (а частіше — претензійні псевдоніми).

Кредо творців масової літератури таке: «Хто вміє написати листівку, той уміє написати роман». Вдумуватися в зміст чи запам'ятовувати банальні, заяложені штампи та ситуації таких творів читачам немає потреби. Про новизну або художні знахідки письменників говорити також не доводиться, оскільки сюжети мандрують з одного видання до іншого, змінюються лише імена героїв і порядок подій, тому твори масової літератури «легко прогнозовані»: прочитавши декілька сторінок, можна вгадати, чим закінчиться твір. Про творчий, авторський внесок письменника також не йдеться (автори творів масової літератури навіть заявляють, що той, хто хоче досягти в ній успіху, «може дозволити собі не більше 10 % “новизни” книжки») — отже, усе поставлено «на потік», на промислову основу. Іноді «твори» масової літератури надиктовуються на диктофон, потім текст переноситься на папір, а автор перечитує (і то не завжди) надрукований текст. Використовуючи таку методику роботи, найпродуктивніші письменники штампують за рік по 10–15 книжок.

Основним критерієм успішності масової літератури є її комерційний успіх, саме тому видавці вивчають попит, а письменники прагнуть догодити будь-яким смакам читача (фактично — покупця). У масовій літературі широко використовуються теми або мотиви страху (трилер), детективу (кримінальний роман), еротики тощо. Отже, масова література — це «сурогат естетичного задоволення: поезія стає тут псевдопоетичністю, пафос — патетичною мелодекламацією, кохання — статевим потягом» (*П. Рихло*). Найбільших успіхів масова література досягла в жанрі роману: любовний, кримінальний, шпигунський, пригодницький, фантастичний («фентезі») та ін. Творцям масової літератури байдуже, чи пам'ятимуть їхні твори через декілька років — гроші вони отримують зараз, а головне для них — саме комерційний успіх...

Проте не все так безнадійно: для комерційного успіху творів навіть «найнижчих шарів» масової літератури та культури (скажімо, сумнівного гатунку напівпристойних естрадних шлягерів або довжелезних телесеріалів чи «мільних» опер) їх творці запозичують в елітарної культури її знахідки: технічні прийоми, виконавську майстерність, художні засоби. Маскультура хоча б на мить набуває рис культури елітарної, і цього не можна не помітити. Тож не випадково, що дійсно успішними авторами творів масової культури зазвичай є люди з класичною елітарною освітою.

Такими є найзагальніші штрихи до історико-літературного портрета бурхливого й неоднозначного періоду — першої половини ХХ ст.



1. Як ви вважаєте, чому епіграфом до розділу стали взаємовиключні думки: рядок із поезії російського поета-футуриста В. Маяковського: «Я над усім, що зроблено, ставлю “nihil”...», у якому заперечується роль класичної літератури, та рядки із збірки «Синя далечінь» (1922) українського поета-неокласика М. Рильського, у яких оспівується роль класичної літератури? Яка з цих двох точок зору ближча особисто вам? Чому?

2. Що таке *настрої «кінця століття»* («fin du siècle»)? Як вони позначилися на літературному процесі початку ХХ ст.?

3. Як художня література відреагувала на жахи Першої та Другої світових воєн?

4. Як ви розумієте висловлювання «літературна революція 1910-х років»? Які явища належать до неї і чому? Які твори провістили розквіт *модернізму* в 1920-і роки?

5. Як ви розумієте термін *авангардизм*? Які мистецькі явища об'єднує ця узагальнена назва?

6. Як співвідносяться, з одного боку, модернізм, а з іншого — авангардизм?

7. Які риси авангардизму наявні в «Пісні дадаїста» Т. Тцари? Як цей вірш співвідноситься з поетичним гаслом футуриста В. Маяковського: «Я над усім, що зроблено, ставлю “nihil”...»? Що саме заперечує дадаїст Т. Тцара у своєму вірші?

8. Чому авангардизм отримав другу назву — «ліве мистецтво»?

9. Якою була доля реалізму в першій половині ХХ ст.? Як він «співіснував» із модернізмом і авангардизмом? Якими були провідні тенденції його розвитку?

10. Які здобутки та знахідки нереалістичних шкіл і течій узяли на озброєння письменники-реалісти першої половини ХХ ст.?

11. Що ви знаєте про *неоміфологізм*? Творчість яких письменників ХХ ст. зазнала його впливу?

12. Порівняйте авторські концепції Гомера (уривок «Щит Ахілла» з «Іліади») та В. Г. Одена (вірш «Щит Ахілла»). Що в них спільного, а в чому полягає відмінність? Що дало поетові ХХ ст. використання елементів неоміфологізму?

13. Що таке *масова культура* і чим вона відрізняється від *елітарної культури*?

14. Як ви ставитеся до масової літератури? Чому, на вашу думку, масова культура й література нині відчутно потіснили елітарну культуру і літературу? Чи бачите ви вихід із цієї ситуації? Який саме?



15. Підготуйте мультимедійну презентацію «Література та культура першої половини ХХ ст.: імена, тенденції, доміанти».

Франц КАФКА

1883—1924



Доля притлумила біль Франца Кафки, зробивши його абсолютно байдужим до слави. Його творчість була для нього (як він сам пише в щоденнику) «однією з форм молитви». Не скажу, що його зовсім не обходило те, що світ думає про нього. Просто він не мав часу перейматися тим.

М. Брод

Життєвий і творчий шлях

Існує багато міфів про життя і творчість знаменитого австрійського письменника Франца Кафки. Мовляв, жив собі відлюдник невибагливим життям маленького чиновника, працюючи дрібним клерком у страховій компанії. Після його смерті здивовані сучасники знайшли в шухлядах письмового столу багато списаних аркушів паперу. Коли рукописи надрукували, вони вразили світ. Так у літературі з'явилися геніальні твори Кафки... Що тут правда, а що — міф? Розгляньмо факти.

У романі «Процес» Ф. Кафки обвинуваченим є банківський службовець Йозеф К. Він і хотів би виправдатися, але річ у тім, що він не розуміє, у чому його звинувачують... Нарешті відбувається суд. У судовій залі було темно і він мало що збагнув. Звісно, Йозеф здогадується, що засуджений, але не замислюється над тим, який саме вирок йому оголосили, він продовжує жити так, як і до суду. Згодом до нього приходять двоє чемних, пристойно одягнених панів і запрошують піти з ними. Вони виводять Йозефа за межі міста і страчують у каменоломні. Умираючи, він вимовляє лише два слова: «Як собака...» Якщо врахувати, скільки у XX ст., уже після смерті Кафки, відбудеться усіляких абсурдних (але з багатьма людськими жертвами) судових процесів (а надто в тоталітарних країнах), то алогічна ситуація з роману «Процес» сприйматиметься як справжнісіньке *віщування*

письменника-пророка. І це одна з причин неймовірної популярності Ф. Кафки у світі.

Людину чомно вбили, усе відбулося цілком буденно. Цей жах описано так спокійно, неначе йдеться про планове прибирання прибудинкової території. У цьому — увесь Кафка. Його герой із самого початку позбавлений права на високий жанр — трагедію. Він проживає абсурдне життя без злетів і падінь, без героїзму й злодійства, без минулого й майбутнього. «Усе постає переді мною як конструкція», — записав Ф. Кафка про своє світовідчуття в щоденнику. Конструкція як застигла форма можлива, коли всі головні питання вирішені, а для Кафки вони були вирішені від самого початку: влада зла уявлялася йому абсолютною, а отже, спротив їй неможливий, зобов'язань перед собою і світом немає, тому життя безглузде. І його герой Йозеф К., ідучи на заклання¹, навіть не намагається втекти чи обуритися...

Нині видається чимало страшних історій, створених «під Кафку» спритними літераторами, які прагнуть швидкої слави й грошей. Можливо, вони трохи й підзаробили на симуляції жахів, проте жоден не став «другим Кафкою». Уважається, що кафкіанський світ відчаю, жаху й безвиході *породжений не тільки особистою драмою його творця, а й тогочасною ситуацією у світі загалом і в Австро-Угорській імперії зокрема.*

Франц Кафка народився 3 липня 1883 р. в єврейській родині в м. Празі. Його духовною батьківщиною стала німецька культура — хлопчика віддали до німецької школи. Батько Франца, людина наполеглива, беручка, вибився з низів у галантерейні крамарі. Тиранична батьківська вдача з дитинства пригнічувала волю хлопчика й позначилася на його психіці. Пізніше, у відомому «**Листі до батька**» (1919), Ф. Кафка писав: «Через Тебе (завважте, що до свого батька він звертався як до Бога, пишучи займенники “Ти”, “Тебе” з великої літери. — *Авт.*) я втратив віру в себе, натомість набув почуття безмежної провини...»

Попри схильність Франца до занять літературою («Я увесь складаюся з літератури», — писав він), батько примусив його вступити на юридичний факультет Празького університету (можливо, це одна з причин загостреної уваги майбутнього письменника саме до «правничої тематики»: судових процесів, виправних закладів, видів покарання). Після закінчення університету (1906) Кафка працював дрібним службовцем у страховому товаристві, потім — у конторі зі страхування від нещасних випадків, розслідуючи справи, пов'язані з виробничим травматизмом. Сухий, офіційно-діловий, «канцелярсько-протокольний» стиль, відточений на службі, впли-

¹ На смерть.

нув і на його творчість. «Художні твори Кафки, — писав відомий український дослідник його творчості академік Д. Затонський, — майже не відрізняються від його щоденникових записів, листів, афоризмів тощо... Творчості Кафки притаманне шокуюче поєднання жакливої фантазмагорії з тверезою буденністю, утіленою насамперед у навмисне архаїзованому стилі, сповненому канцеляризмів».

Надзвичайної популярності Ф. Кафка набув під час і особливо після Другої світової війни. Представники відразу декількох літературних напрямів проголосили його своїм предтечею. Твори письменника алогічні, ірраціональні, песимістичні. Він був близьким до експресіоністів, які проголошували єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини. Часто темою експресіоністичних творів стає зображення внутрішнього стану «маленької людини» у період усіляких соціальних зрушень, що ми й знаходимо у творах письменника.

Особлива сила впливу творів Ф. Кафки на читача полягає в різьчому контрасті, у «поєднанні непеєднанного». З одного боку, усї його жахи, чудовиська, потвори та привиди, здавалося б, потребуєть надсадно-рваного стилю, волаання на повні груди (що й робили інші експресіоністи, і не лише письменники — достатньо поглянути на відому картину Е. Мунка, що так і називається «Крик», яка стала знаковою для світового експресіонізму). З іншого боку, письменник пише настільки незворушно про жахи й примари, неначе веде нудний протокол для своєї страхової контори. Ефект перевершує всі сподівання: так на глядача впливає спокій людини, приреченої на смерть, яка сміється в очі своїм катам...

У творах письменника конфлікти мають як соціальний, так і глибоко особистісний характер. Він випередив час щодо розуміння явищ, які позбавляють особистість гідності й волі. Крізь призму власного песимістичного світобачення Кафка показав безпорадність людського існування, відчуження людської особистості в сучасному світі, відзеркалив процес неминучої бюрократизації державної влади при збереженні імітації «демократичного» суспільства¹.



Е. Мунк. Крик. 1893 р.

¹ Франц Кафка виявився пророком: найстрашніші тирани ХХ ст. — Гітлер і Сталін — прийшли до влади саме завдяки безжальному й методичному винищенню яскравих особистостей.

Щоденне зіткнення з людським горем (як агента із страхування від нещасних випадків) посилювало похмурі настрої схильного до песимізму юнака. Притулком від невиразної повсякденності стало мистецтво. «Усе, не пов'язане з літературою, я ненавиджу, — писав Ф. Кафка. — Мені нудно ходити в гості, страждання та радощі моїх родичів наводять на мене безмірну нудьгу. Розмови позбавляють мої думки важливості, серйозності, справжності». Захоплення письменством у родині не заохочувалося, тож йому доводилося займатися цим крадькома. «Для мене це жахливе подвійне життя, — писав він у щоденнику, — з якого, можливо, є лише один вихід — божевілля». Коли батько почав наполягати, аби після служби син працював ще й у його крамниці, а не займався «літературними дурницями», Франц був близьким до самогубства й написав прощального листа своєму другові Максу Броду (який згодом став біографом Кафки). Дивовижно, але вісім сторінок листа М. Брода таки справили на фрау Кафку враження: від обов'язків крамаря Франца позбавили, хоча службу він змушений був продовжувати. Певно, драматичні стосунки з батьком пояснюють особливу любов Франц Кафки до роману Ф. Достоевського «Підліток», герой якого також розгадував доленосну загадку батькової влади над ним. Франц Кафка так і не позбувся до кінця свого недовгого життя батьківського тиску. Навіть на порозі смерті, за свідченням М. Брода, «він приймав від сім'ї гроші та продуктивні посилки в стані великої пригніченості. Адже йому здавалося, що це загрожувало його ледь досягнутій самостійності».

Він, з його слабким характером і страхами, почувався самотнім перед усесвітньою «пасткою», жертвою й іграшкою великих і малих сил, що безцеремонно вривалися в його існування. Як відомо, найтонші психологи — люблячі жінки. Мілена Єсенська, жінка, яку кохав Ф. Кафка і яка кохала його, написала: «Ми всі ніби пристосовані до життя, але це лише тому, що ми змогли знайти порятунок у брехні, у сліпоті, в оптимізмі, у непохитності переконання, у чому завгодно. Він ніколи не шукав рятівного притулку, ні в чому. Він абсолютно неспроможний брехати. Для нього ніде немає притулку та прихистку. Він неначе голий серед одягнених».

Літературний дебют Ф. Кафки відбувся в 1908 р., коли в журналі «Гіперіон» було надруковано два його невеличкі оповідання. Приблизно через шість років Кафку нагородили престижною премією Німеччини — премією Фонтане. Отже, не можна казати про роль невизнаного генія, яку йому іноді намагаються приписати: це було прижиттєве визнання, про яке багато хто тільки мріяв.

За життя письменника було опубліковано лише кілька його книжок: три збірки оповідань («Спостереження», 1913; «Сільський лікар», 1919 і «Художник голоду», 1924), де вміщено найкра-

щі оповідання — «Вирок», «Перевтілення», «У виправній колонії». Він працював над романами «Процес» (виданий 1925) і «Америка», але жодного з них не завершив. Кафка так і не побачив опублікованими основні свої твори. Це пов'язано як з його хворобливою невпевненістю в собі, так і з підвищеною самокритичністю, а також із відірваністю від літературного середовища. Подбала про неопубліковані рукописи Кафки М. Єсенська (подібна ситуація виникне згодом із романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита»).

Загалом «тема кохання» багато що пояснює в особистості Франца Кафки. Він був кілька разів заручений — із Феліцією Бауер (двічі) і Юлією Вохришек. Його кохали і він кохав, однак щоразу тікав із-під вінця. Чому? Пояснення знаходимо в щоденнику письменника. Напередодні весілля з Феліцією він зважує всі «за» і «проти» одруження: «Усе, що я зробив, є результатом усамітненості... Чи не буде (шлюб) шкодити письменству? Тільки не це, тільки не це!» Попри притлумлену батьком здатність до волевиявлення, Ф. Кафка зберіг маніакальну затятість у відстоюванні власної творчої свободи. Саме жага творчої свободи сформувала його звичку до самотності.

Феліція, одразу відчувши його охолодження, надсилала йому зрошені сльозами листи. А Кафка записав у щоденнику: «Я кохаю її, наскільки здатен на це, але моє кохання душать страх і самобичування». Стосунки між ним і Феліцією були розірвані. Заручини з Юлією закінчилися так само — він залишився самотнім.

З М. Єсенською, талановитою журналісткою й першою перекладачкою його творів чеською мовою, Ф. Кафка познайомився у 1920 р. Вона ще за його життя розглядела в ньому геніального письменника. Добре знаючи чеську мову, письменник зумів гідно поцінувати її літературні здібності. Мілена стала найбільшим його коханням. Проте вона не поспішала розлучитися зі своїм чоловіком, віденським банкіром. Дотепна, життєрадісна та енергійна жінка зуміла розворушити похмурого й боязкого Кафку, цього «худючого здоров'я». Вона викликала в нього безмежну довіру до себе, що спонукало відлюдкуватого Кафку до надзвичайної відвертості: «Я хворий духом, а захворювання легенів є лише наслідком того, що духовна хвороба вийшла з берегів», — писав він про прогресуючий туберкульоз, на який захворів у 1917 р.



Ф. Кафка та Ф. Бауер.
1910-і роки

Франц Кафка вимагав у листах, аби Мілена залишила чоловіка, проте вона зволікала з рішенням. Можливо, її стримували особливості його натури, які вона не лише бачила, а й інтуїтивно відчувала. Саме тоді Мілена перекладала оповідання «Перевтілення», тож цілком вірогідно могла замислитися над таким, наприклад, «зізнанням» автора: «Я завжди навіюватиму жах людям, а найбільше — самому собі». Однак її позиція не є позицією нерішучої людини (вона виявила неабияку мужність під час Другої світової війни, ставши учасницею чеського руху Опору, за що потрапила до німецького концтабору, де й загинула 1944 р.). Отже, з Міленою в Кафки стосунки також не склалися.

У 1921 р. письменник передав їй свої щоденники й рукописи романів «Замок» та «Америка». За сприяння М. Єсенської вони були опубліковані вже після його смерті: «**Замок**» — у 1926, «Америка» — у 1927 р. Ці публікації принесли йому величезну посмертну славу. Світ героїв автора — ірраціональний, зламанний, страшний і безнадійний, він усотав у себе занепадницькі настрої та апокаліптичні страхи, що залишила по собі Перша світова війна. Однак жоден з усіх світових песимістів ще не показував нікчемність людини в таких формах, як це зробив Ф. Кафка у своєму знаменитому оповіданні «**Перевтілення**» (1916). Важко не погодитися з французьким письменником-екзистенціалістом А. Камю, який писав, що «в образній системі “Перевтілення” відбилася етика втрати віри».

«*Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху...*» — так починається цей «вірок людині». Боязка маленька людина, дрібний комівояжер Грегор навіть подумки не протестує проти фантастичного нещастя, що спіткало його. Неважко здогадатися, що перетворення Замзи є лише матеріалізацією його самовідчуття. Не дивуються перетворенню й не дошукуються причин і його родичі, які більше переймаються тим, як би краще приховати «комаху» від чужих очей. Зрештою, те «воно», на яке перетворився Грегор, помирає з голоду в зачиненій кімнаті, і родина полегшено зітхає, сприйнявши це як вирок долі.¹

Тема людського життя як вічного вироку продовжується в оповіданні «**У виправній колонії**» (1914). Молодий офіцер показує мандрівникові машину для страти, яку він обслуговує, і характеризує її як знаряддя справедливості. На запитання: чи є в засудженого можливість захищатися? — офіцер відповідає: «*Виносячи вирок, я дотримуюся правила: “Провина завжди безсумнівна”*»¹. У цих словах міститься формула людської долі (як її розумів Кафка), і вона

¹ Кафка одним із перших серед письменників відчув незахищеність людини у ХХ ст. Згодом наведену думку майже дослівно повторить в автобіографії відомий сербський письменник-постмодерніст М. Павич: «Жив я у ХХ ст., коли треба було доводити невинність, а не провину».

збігається з формулою його особистого світовідчуття, яку він висловив у «Листі до батька»: «почуття безмежної провини».

Нині твори письменника сприймаються як одкровення старозавітних пророків. Так, у ситуації з оповідання «У виправній колонії» дослідники вбачають пророцтво про майбутні концтабори. Що й казати, тортури Освенціма чи Бухенвальда перевершили найпохмуріші фантазії та прогнози Ф. Кафки. Якщо ж згадати, що три його сестри загинули у нацистських концтаборах, а Гітлер народився саме в Австрії, то твори письменника ще довго непокоїтимуть людство, як непокоїли троянців лихі віщування Кассандри, бо змальовують метафоричну картину того, що людство збудувало на землі. Можливо, саме хвора людина, наділена талантом письменника, якраз і змогла побачити особливості «хворого» століття або й «хворого» людства?

Мабуть, не випадково улюбленим філософом австрійського письменника-модерніста був один з основоположників екзистенціалізму *Сьйорен К'єркегор* (1813–1855), якому належить вислів: «Відчай – смертельна хвороба». З таким відчуттям важко довго жити. Франц Кафка помер 3 червня 1924 р. від туберкульозу. Було йому лише сорок років.

Помираючи, письменник заповів знищити всі свої рукописи, проте його заповіт не виконали, і завдяки М. Броду та М. Єсенській вони побачили й підкорили світ. Адже в літературному світі для таланту смерті не існує. Треба зазначити, що поміж письменників ХХ ст. Кафці належить провідне місце за кількістю досліджень його творчості.

«ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

РИСИ МОДЕРНІЗМУ В ОПОВІДАННІ • Франца Кафку справедливо називають одним із «батьків» модернізму. Аби яскравіше уявити, у чому ж конкретно полягає його «модерновість» (новаторство) доречно буде охарактеризувати його творчість, порівнявши з художніми пріоритетами «немодерністських» літературних напрямів. А зробити це можна передусім на прикладі аналізу образу головного героя оповідання «Перевтілення» (1916) Грегора Замзи.



*Я. Рона. Пам'ятник
Ф. Кафці.
м. Прага, 2003 р.*

ОПОВІДАННЯ ЧИ НОВЕЛА?

Нерідко оповідання «Перевтілення» називають новелою. То до якого жанру належить цей твір насправді? Ті, хто вживає термін «новела» стосовно оповідання Ф. Кафки, використовують його як синонім до «оповідання» (адже обидва терміни позначають прозові твори невеликого обсягу). Проте саме в цьому випадку така «приблизність» є неприйнятною.

Новела (на відміну від оповідання) має несподіваний фінал. Тоді як «Перевтілення» закінчується смертю Грегора і байдужо-спокійним поведженням членів його родини, які нарешті дочекалися, поки він помре. Альбер Камю вважав цю сцену однією з найцінніших і найогидніших у всій світовій літературі. Саме тут захований ключ до розгадки концепції Ф. Кафки: такий фінал твору є очікуваним, саме так автор підкреслює трагізм існування людини в сучасному світі.

Кафка неначе питає: «Грегор помер і родина полегшено зітхнула: а чи могло бути інакше?» Тож фінал твору є не просто прогнозованим, а запрограмованим. Отже, навіть ця обставина дає можливість однозначно віднести «Перевтілення» до жанру оповідання, а не новели.

Дехто з дослідників наголошує на впливі романтизму на творчість Ф. Кафки: «З романтиками Кафку споріднює багато що: і гротескове сприйняття побуту, і туга за абсолютним, що розпливається в туманному серпанку метафізичної невідомості, і схильність до



Обкладинка до першого видання оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки. 1916 р.

фантастики, сновидінь, у яких доволіно змішуються елементи реальності, а їх комбінації виступають у ролі туманного, нерозгаданого шифру» (Ю. Архипов). Та якщо проаналізувати проблему, можна одразу помітити докорінну відмінність між непересічністю, «ексклюзивністю» персонажів літератури романтизму (неоромантизму), «незвичайними особистостями в незвичних обставинах» з одного боку та підкресленою невиразністю, «буденністю» образу Грегора Замзи — з іншого. У своїй звичній манері беземоційної оповіді Кафка розкажує про те, що Грегор — людина звичайнісінька, пересічна: один із багатьох непримітних комівояжерів однієї з численних фірм. І в цьому є величезний «узагальнювальний» потенціал: автор немов натякає або й попереджає, що в подібній ситуації може опинитися кожен.

З іншого боку, постать Грегора не вписується і в художню систему реалізму. Хоча реалісти надавали перевагу зображенню саме пересічних людей, їх цікавило дослідження певних законів суспільного розвитку, детермінація (обумовленість) розвитку особистості й суспільства, тож їхні герої типові навіть у своїй «нетиповості», як, наприклад, герої Ф. Достоевського. А в долі Грегора все випадкове, можливо, якби він працював в іншій фірмі, то й доля в нього склалася б інакше (а можливо — й ні, адже в абсурдному світі все абсурдне, зокрема й пошук закономірностей).

Ми не можемо вважати оповідання Ф. Кафки в усталеному сенсі слова «соціальним», бо соціум не є предметом зображення. Майже нічого не відомо про країну, у якій відбуваються події, та про її суспільний устрій. Хіба що певні штрихи вказують саме на буржуазне суспільство: Грегор — комівояжер, його батько розорився тощо.

Фантастичне у творах Кафки докорінно відрізняється від фантастичного романтиків, бо там можна було знайти хоч якусь мотивацію. Так, подарунок феєю малюку Цахесу трьох чарівних волосин пояснюється її співчуттям до малого курдупля (Е. Т. А. Гофман «Крихітка Цахес...»), а, скажімо, перетворення Акакія Акакієвича Башмачкіна на привида (романтичний елемент у повісті М. Гоголя «Шинель») — це єдиний шлях помсти ображеної «маленької людини» у бездушному суспільстві. Натомість перетворення Грегора на комаху — подія алогічно-абсурдна. Він просто «взяв та й перетворився» на комаху. Пояснення цієї «метаморфози» — мовляв, письменник натякав на «комашину» сутність людини — певна річ, аргументоване. Проте аргументоване воно дослідниками-інтерпретаторами «позатекстово», а не перебігом оповіді (як у згаданих творах Гофмана чи Гоголя).

Грегор Замза — звичайнісінький комівояжер. Йому не поталанило з фірмою; не склалися стосунки з коханою — касиркою одного з магазинів: вона так і не спробувала дізнатися, що сталося з її зниклим шанувальником; не пощастило, зрештою, і з родиною. За інших обставин, можливо, усе могло б бути інакше або й не стати-ся зовсім.

Отже, Ф. Кафку не цікавить ані «незвичайний характер у незвичних обставинах», ані «типовий характер у типових обставинах». Він — модерніст, його твори алогічні, ірраціональні, песимістичні. Австрійський письменник настільки неординарний і талановитий, що «своїм» його могли б назвати не лише експресіоністи й згодом екзистенціалісти, а й представники інших численних «-ізмів».

Звичайно, якоїсь уселенської світової катастрофи Ф. Кафка у своєму творі не зображує, хоча саме він жив в умовах суцільної

соціальної катастрофи: Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії. Однак для маленької людини й незначне соціальне потрясіння може стати катастрофою, як, наприклад, для Грегора Замзи банкрутство батька, яке віддало його «у рабство» до фірми на 10 років. З іншого боку, більшої трагедії, ніж загибель людини, у світі не існує.

ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ОПОВІДАННЯ-МІФУ • Сюжет твору ірраціональний і фантастичний. Недаремно «Перевтілення» називають *оповіданням-міфом*. Міфічний тут не лише сам факт перетворення людини на комаху (порівняйте з «Метаморфозами» Овідія), не лише сміливе поєднання вигадки та реальності, а й сама структура оповіді, яка напрочуд нагадує трикомпонентну структуру міфу¹ (а згодом і казки).

Отже, звичайний комівояжер Грегор Замза одного разу прокинувся комахою. Родина не змогла отямитися після такого потрясіння, і Грегор заморив себе голодом. Сюжетна схема класична (також трикомпонентна):

- зав'язка твору — перевтілення Грегора (I частина);
- кульмінація — вигнання Грегора батьком, «бомбардування» яблуками (II частина);
- розв'язка — смерть Грегора (III частина).

Франц Кафка використовує філігранний прийом, який свідчить про його неабияку художню майстерність: прийом трикратного (як у міфі чи казці) обрамлення й градаційної (адже щоразу напруження зростає) епіфори² (бо всі частини закінчуються однаково). Грегора виганяють: 1) зі звичного кола спілкування; 2) з кімнати; 3) із цього світу взагалі.

Кожна з трьох частин починається «появою» Грегора в спільній кімнаті і закінчується «вигнанням». Відрізняються лише причини: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто перебуває в кімнаті, у другій — намагається допомогти зомлілій матері, у третій — приваблений грою сестри на скрипці. За будовою оповідання нагадує казку, у якій герой зазвичай має три спроби для досягнення мети. Мав три спроби і Грегор Замза, однак родина тричі відштовхнула його, бо він їй непотрібний. Тож «казка» Кафки, на превеликий жаль, має нещасливе закінчення.

¹ Згадаймо сакральне число 3, яке дослідники виводять від міфічної моделі світу («Світового дерева», «Світової гори»): 1) «верхів'я»; 2) «середина»; 3) «низ».

² *Епіфора* (грец. *epiphora* — повторення) — стилістична фігура; повторення наприкінці віршованих рядків, фрази однакових слів, виразів чи звукосполучень заради посилення виразності мови.

Три стани ставлення до Грегора і в родині. У першій частині — розгубленість. У другій — Грегор для них уже чужий: сестра заходила до нього *«як до важкохворого або навіть як до чужого»*. Проте родина ще сподівається, що все минеться і до Грегора повернеться його звичний вигляд. У третій частині — родина відверто вороже ставиться до Грегора: *«Я не хочу називати цю потвору своїм братом, а кажу лише одне: треба якось здихатися її. Ми робили все, що могли: піклувалися про неї, терпіли її. Думаю, що ніхто нам нічого не може закинути»*.

Три інтер'єри оточують Грегора в трьох частинах: спочатку — це досить непогано облаштована кімната молодого чоловіка, потім — пуста, а насамкінець — звалище непотрібних речей. І якщо в другій частині винесення меблів з кімнати Грегора пояснюється турботою про нього: *«...їй (сестрі. — Авт.) спало на думку забрати з кімнати меблі, насамперед скриню та письмовий стіл, щоб Грегор мав більше місця лазити»*, у третій частині кімната вже інша: *«Все, що зараз не було потрібне, робітниця швиденько несла просто до нього... у кімнату вже майже не було вільного місця»*. І знову трикратне повторення...

Здається, немає нічого складного в тлумаченні назви оповідання: «Перевтілення» — це те, що відбулося з Грегором Замзою. Проте хіба це єдина тема розповіді? Хіба не відбуваються перетворення з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього? Родини, яка дедалі відвертіше демонструє корисливість і егоїзм? Фінал також не викликає особливих суперечок: фізична смерть Грегора як остаточне його «вигнання»: уже не з кімнати, а з життя — це лише закономірний результат ставлення родини до нього. Проте хіба не було в Замзи іншого виходу?

Ми весь час звертаємо увагу на структурну подібність оповідання й казки: перевтілення, трикратні повторення тощо.

Одна з улюблених тем чарівної казки — це розповіді про всілякі перевтілення: каліф-лелека і царівна-жаба, Карлик Ніс і брати-лебеді, Лускунчик і Чудовисько. Які ж умови такого і зворотного перевтілення? Потворна сова з казки В. Гауфа «Каліф-лелека»



К. Гаврилова. Ілюстрації до оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки. 2005 р.

позбудеться свого вигляду, коли хтось переборе свою відразу й одружиться з нею. Дівчина пожаліла помираюче Чудовисько, переборолла свою відразу, поцілувала його — і перед нею постав прекрасний принц. Чи був такий шанс у Грегора?

Коли з Грегором сталося нещастя, родина не змогла подолати свою відразу й поставитися до нього як до людини. Нікому навіть не спало на думку поговорити з ним, утішити його, розрадити. Сестра бере ганчіркою тарілку, з якої Грегор не пив молока. Щоб не шокувати сестру своїм виглядом, Грегор тікає під диван, протягом чотирьох годин переносить простирадло, аби сховатися, коли вона зайде до кімнати. І не тому, що йому боляче, що сестра бачитиме його таким потворним, а тому, що *«сестра й досі не звикла до його вигляду і ніколи не звикне, що їй доводиться силувати себе не текти, коли вона бачить, як його тіло виглядає з-під канапи»*. Тільки мати намагається щось зробити для сина. Проте далі намірів справа не йде. Батько із самого початку ставиться до сина вороже: його зловісне шипіння вперше виганяє бідолашного Грегора з кімнати. У своєму нещасті Грегор залишився сам-один, без підтримки найближчих і найдорожчих людей, яким присвятив життя.

Мабуть, значною мірою на філософію оповідання вплинули стосунки Кафки з власною родиною, а надто з батьком. Та справа не лише в біографії письменника, адже зображення трагічної самотності людини у ворожому їй світі є концептуальною засадою експресіонізму.

Світобачення Кафки — трагічне. Людина в цьому світі — самотня комаха, якій годі чекати від когось допомоги. Навколо людини — ворожий їй світ.



Думка фрагмента

Світ, який Кафка «був приречений бачити з такою сліпучою виразністю, що вважав це видовище нестерпним», — наш усесвіт у тому стані, у якому він перебуває після Освенціма, усесвіт, що опинився на межі зникнення. Його робота руйнівна, але не тому, що, будучи людиною і, отже, не маючи здатності знайти її, він відмовився задовольнитися напівправдою і компромісними рішеннями. В уявленнях, породжених його глибинним «я», у мові кришталевої чистоти він дав вихід своїм мукам, які були викликані тим, що народився людиною.

Е. Повелл. «Жах розуму»

Загалом тема трагічного безсилля «маленької людини», її приреченості червоною ниткою проходить через творчість письменника. З погляду яскравості, художньої сили вираження цієї думки, експресії її втілення Ф. Кафка не має собі рівних. Може, саме в цьому криється секрет його популярності в усьому світі?



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Ф. Кафки. Якою була дорога письменника до літературної слави?

2. Як взаємопов'язані життєвий і творчий шлях Ф. Кафки? Де письменник брав матеріал для своїх творів?

3. Як ви думаєте, чому однією з провідних тем у творчості письменника стала тема самотності людини у ворожому їй світі?

4. Що таке *гротеск*? Чому художній світ Ф. Кафки називають *гротесковим*?

5. У чому полягають особливості стилю Ф. Кафки? Наведіть приклади поєднання в його творах реальності та міфотворчості; підкреслено буденного, беземоційного опису фантастичних подій та гротескового відтворення трагізму буття «маленької людини».

6. Охарактеризуйте поведінку близьких Грегора Замзи до, під час і після перетворення. У чому вона подібна, а в чому відрізняється? Чому?

7. Поясніть поділ оповідання на три частини. Що спільного в їх структурі?

8. Поясніть назву оповідання «Перетворення». Чи пов'язана вона, на ваш погляд, з Овідієвими «Метаморфозами»?

9. Пригадайте відомі вам із міфології, фольклору та літературних творів перетворення героїв в іншу істоту. Чим перетворення Грегора принципово відрізняється від них?

10. Як в оповіданні «Перетворення» втілюється світобачення письменника? Чи є фінал твору закономірним?

11. Охарактеризуйте образ Грегора Замзи. Чи згодні ви, що він — «маленька людина»? Чому, на вашу думку, Кафка категорично заборонив видавцеві друкувати зображення Грегора у вигляді жука?

12. Порівняйте Грегора з образом «маленької людини» із вивченого раніше реалістичного твору.

13. Охарактеризуйте членів родини Грегора Замзи та їхні стосунки.



14. На основі аналізу одного чи декількох творів письменника підготуйте повідомлення «Кафка — письменник-пророк».

15. Чи згодні ви з думкою В. Набокова: «Грегор — людина в машинній подобі, його родина — комахи в людській подобі»? Напишіть свої враження від твору.

16. Напишіть твір на одну з тем:

- «Наш світ очима самотнього генія (за творчістю Ф. Кафки)»;
- «Людино, збережи своє обличчя!.. (за оповіданням Ф. Кафки «Перетворення»)».

Джеймс ДЖОЙС

1882—1941



...А в серці у мене, в самій глибині, —
Любові біль...

Дж. Джойс

Життєвий і творчий шлях

Видатний ірландський письменник Джеймс Августин Алоїзіус Джойс народився 2 лютого 1882 р. в м. Дубліні, у ліберальній інтелігентній родині. За бажанням матері навчався в єзуїтському коледжі, після закінчення якого відмовився від духовного сану й вступив до Дублінського університету, де здобув блискучу на той час освіту.

Батько Джеймса, Джон Джойс, навчив хлопця сприймати ірландську історію як нескінченний потік зрад і непотрібних жертв. У країні точилася боротьба за незалежність від Англії. Саме в той час формувався рух за ірландське літературне відродження, який прагнув відновити забуту стародавню гельську мову, фольклор тощо, відмежуватися від будь-якого, крім власне ірландського, впливу. Джойс рішуче відкинув принципи цього руху, адже він пов'язував долю ірландської культури не тільки з історичним минулим, а й з прилученням до цінностей загальноєвропейської культури.

Основною сферою юнацьких зацікавлень майбутнього письменника став театр. Джойс писав статті про театр і драматургію, а в 1900 р. навіть написав п'єсу, рукопис якої не зберігся.

1904 р. Джойс одружився і разом із дружиною, Норою Барнакль, покинув Ірландію, щоб, як він сам заявив друзям, за межами батьківщини сказати про неї правду. У 1907 р. він друкує збірку ліричних віршів **«Камерна музика»**, у якій відчуваються впливи елизаветинської поезії й символізму. Проте письменник прагнув іншої літератури.

У 1912 р. Джойс зробив невдалу спробу повернутися до Ірландії, що закінчилася скандалом: видавець, який мав надрукувати збірку оповідань, злякавшись критики в ній ірландських реалій, не тільки відмовив молодому авторові, а й спалив рукопис! Письменник удруге залишає Ірландію, цього разу — назавжди. А збірка «Дублінці» — перший реалістичний твір ірландської літератури, за який Джойса іноді називають ірландським Чеховим, була надрукована в Лондоні в 1914 р.

Коли майже через сімдесят років за рішенням ЮНЕСКО в усьому світі урочисто відзначалося 100-річчя з дня народження письменника, у ювілейному списку Комітету зазначалося: «Джеймс Джойс — класик ірландської літератури ХХ ст., майстер психологічно тонких новел, уміщених у збірці оповідань “Дублінці”». Цікаво, чи усвідомили колишні діячі ірландського літературного відродження, що саме Дж. Джойсу, а не їм, завдячує література Ірландії всесвітнім визнанням.

У відомому романі Дж. Джойса «Портрет митця замолоду» (1916) зображено духовний розвиток митця Стівена Дедалуса (образ значною мірою автобіографічний), який, протестуючи проти морального пригнічення, порвав із сім'єю, міщанським оточенням, відкинув релігію і, не приставши до національно-визвольної боротьби й абсолютизуючи роль художньої творчості, з власної волі залишає Ірландію, хоча й тужить за батьківщиною.

Дж. Джойс неодноразово отримував від друзів-ірландців спокливі пропозиції повернутись до Ірландії. Та відмовився навіть тоді, коли В. Б. Йетс запропонував йому стати членом Ірландської академії літератури. Водночас він марив Ірландією, а найкращим подарунком для нього були трамвайний квиток або газета з рідного Дубліна. Якось він сказав, що якби Дублін було зруйновано, місто можна було б відбудувати за його книжками.

З 1920 р. Дж. Джойс жив у Парижі, вивчав медицину й музику. Потім розпочалася калейдоскопічна зміна місць проживання: Трієст–Рим–Париж–Цюріх. І весь цей час, змінюючи професії (кореспондент газети, службовець банку, викладач англійської мови та літератури), він пише твори. Видавці відмовляються друкувати незрозумілі їм твори, а критики пишуть, що не можуть оцінювати твори, які не подібні на все те, що друкувалося раніше...



Дружина письменника
Нора Барнакль. 1920 р.



М. Фіцжиббот. Пам'ятник
Дж. Джойсу. м. Дублін, 1990 р.

Це тепер Джойс вважається класиком, його твори називають «Євангелієм від модернізму» (Т. С. Еліот уважав «потік свідомості» єдиним сучасним, модерністським методом), а тоді було зовсім не так... Роман «Улісс» (1922), написаний у манері «потіку свідомості», був публічно спалений у Парижі як аморальний, а твір «Поминки за Фіннеганом» (1939), де експериментаторство автора сягнуло апогею (це суміш уривків асоціацій, снів, трансформованих міфів тощо), сам письменник називав «поминками за Джойсом».

Коли почалася Друга світова війна, Дж. Джойс виїхав до Швейцарії. Помер у Цюриху 13 січня 1941 р.

ПАМ'ЯТІ ДЖОЙСА

Щороку, 16 червня, у Дубліні проходить свято «День Блума» («Bloom's day»), присвячене роману Джеймса Джойса «Улісс». Саме 16 червня 1904 р. відбувається дія роману. Цього дня жителі Дубліна збираються в місцях, які відвідував головний герой роману Леопольд Блум, де проводять народні гуляння та цитують рядки з «Улісса».

«ДЖАКОМО ДЖОЙС»

«ДЖАКОМО ДЖОЙС»: ТВОРЧА ІСТОРІЯ ТА ЗМІСТ • Психологічне есе «Джакомо Джойс» стоїть дещо особіно у творчості письменника. Це своєрідний місток, що з'єднує «двох Джойсів», тобто реалістичний і модерністський періоди його творчості. До того ж сам письменник високо оцінював цей твір: коли він закінчував «Поминки за Фіннеганом», то казав, що хотів би написати ще одну таку ж елегантну, як «Джакомо Джойс», річ.

Публікації «Джакомо Джойса» передувала майже детективна історія: 27(!) років ніхто нічого не знав про цей шедевр. Ніхто, крім якогось європейця, чиє ім'я невідоме і тепер навряд чи стане відомим. Цей чоловік, не захотівши назватися, 1968 р. за чималі гроші продав рукопис відомому американському джойсознавцеві Р. Еллману. Так людство отримало літературний шедевр, який був надрукований того ж року в нью-йоркському видавництві «Вікінг-прес».

Саме Еллман висловив цілком правильне припущення: «Читачам, яких Джойс привчив до великих композиційних форм, мініатюрний розмір і невимушеність цього найвишуканішого з його творів може сподобатись особливо».

Джойс писав есе в італійському Трієсті в той період свого життя, коли завершував «Портрет митця замолоду» і починав «Улісса».

Швидше за все психологічне есе було спробою письменника розібратися у своїх почуттях до якоїсь загадкової жінки. Це своєрідне літературне (і важке!) прощання з певним етапом життя. Недаремно автор порівнює Середньовіччя як історичну добу зі своїм «середньовіччям» (тобто середнім віком). Тож лейтмотивом твору є слова: *«Молодість минає (виділення Джойса. — Авт.)... Молодість минає: оце вже кінець. Цього більше ніколи не буде. Ти добре це знаєш. І що тоді? Пиши про це, хай тобі чорт, пиши!..»*¹

Водночас есе «Джакомо Джойс» ознаменувало відкриття нової форми образного висловлення, яка була тоді незвичною у світовій літературі. Власне, переважно саме через це відкриття Джойс і став великим, саме тому до нього їздили по літературне благословення молоді Е. Хемінгуей і Ф. С. Фіцджералд, які за чверть століття й самі стали класиками.

Рукопис «Джакомо Джойса» був залишений письменником у Трієсті й не загубився завдяки його братові Станіславу. Згодом його придбав якийсь анонімний колекціонер, а про подальшу долю шедевр ви вже знаєте. Дж. Джойс написав цей твір чудовим каліграфічним почерком, не вносячи змін, з обох боків восьми великих аркушів, які вільно вміщалися в блакитну обкладинку шкільного зошита.

У верхньому лівому куті обкладинки назву «Джакомо Джойс» написано іншим почерком. Італійський варіант свого імені (Джакомо) Джойс ніколи не вживав. Однак заголовком він залишився задоволений і, поза будь-яким сумнівом, герой твору має нагадувати самого автора. Недаремно він називає свого Джакомо то Джеймсом, то Джимом (англійські варіанти його власного імені), а одного разу звертається до дружини



Дж. Барнс.
Портрет Джойса. 1922 р.

¹ Тут і далі переклад Р. Доценка.

Джакомо Нора (нагадаємо, що дружиною Джойса була Нора Барнакль).

Герой твору закоханий у молоду жінку, якій дає уроки англійської мови. У Трієсті в письменника було багато учениць, але, здається, він асоціює свою героїню з юною Амалією Поппер, яка мешкала на вулиці Сен-Мікеле. Можна також припустити, що її батько, Леопольд Поппер, «позичив» своє ім'я Леопольдові Блуму, герою «Улісса». Попри безсумнівну наявність у творі елементів автобіографізму, тут нічого не можна сприймати буквально (адже це потік свідомості і дія відбувається саме в потоці свідомості автора, а не в перебігу подій реального життя).

Проза Джойса пов'язана з Ірландією. Дія в «Джакомо Джойсі» відбувається на континенті. Місто Трієст представлене мимохідь, ніби випадковими згадками різних місць. Гірська дорога, лікарня, п'яцца, ринок, усі ці згадки свідомо «завуальовано». Проте їх можна «розшифрувати», коли героїня чи її родичі минають ці місця. Місто теж зображено «імлісто»: зі своїми верхніми та нижніми вулицями, черепичними дахами, єврейським цвинтарем.

Нотатки філософа

Термін «**потік свідомості**» уведено до наукового обігу американським філософом і психологом Вільямом Джеймсом, який у книжці «Наукові основи психології» (1890) дав таке визначення потоку свідомості: «Свідомість ніколи не змальовує сама себе розрізненою на шматки... У ній немає нічого, що можна було б пов'язувати, — вона тече. Тому метафора "ріка" чи "потік" найприродніше відтворює свідомість». Звідси асоціація людської свідомості з потоком, джерелом, у якому думки, відчуття, переживання постійно перебувають одне одного й химерно поєднуються між собою, подібно до того, як це відбувається в сновидіннях.

Рукопис не датовано, проте в ньому зображено, здавалося б, малозначущі (утім, у техніці «потоку свідомості» кожна деталь може розростися до світових масштабів!) пригоди й емоції, які поглинали Джойса протягом багатьох місяців. Усе розпочинається з першого заняття, відвіданого його новою ученицею. Кілька згаданих подій можуть бути точно позначені в часі (що дає змогу більш-менш точно датувати час написання твору). Наприклад, на єврейському цвинтарі Джойс перебуває в компанії Мейсела («Привів мене сюди прищавий Мейсел...»), який прийшов на могилу дружини. Це був реальний Філіп Мейсел, чия дружина, Ада, пішла з життя 20 жовтня 1911 р.

Інша згадка — про вигнання музичного критика Етторе Альбіні з «Ла Скали» в Мілані за те, що він не підвівся, коли грали гімн королівства Італії. Це трапилося 17 грудня 1911 р. на благодійному

концерті для італійського Червоного Хреста та родин солдатів, які загинули або були поранені в Лівії, де Італія воювала з Туреччиною (тривала Перша світова війна).

У творі згадуються також лекції про «Гамлета», які Джойс дійсно читав з 4 листопада 1912 р. по 10 лютого 1913 р. для «покірного Трієста». Отже, події і настрої, утілені в «Джакомо Джойсі», мали місце наприкінці 1911 р. і в середині 1914 р. Тож Р. Еллман вважає, що найвірогідніше «Джакомо Джойса» було завершено в липні—серпні 1914 р.

Спілкування головних героїв «Джакомо Джойса» відбувається на різних рівнях, але між ними завжди існує дистанція. Учениця — помітно вища соціально («*молода особа непересічного походження*»), живе у власному комфортабельному будинку на вулиці Сен-Мікеле. Загорнута в хутро, вона уважно дивиться крізь лорнет виставу в театрі. Із самого початку відчувається трепетне, майже побожне ставлення до неї героя.

Якось в опері він сидів над нею, але там, угорі, його становище стало ще нижчим, оскільки він був на гальорці (де найдешевші місця), в оточенні не надто парфумованого натовпу. Він непомітно дивився вниз (туди, де сиділи заможні люди, адже місця там були дорожчі) на її спокійну витончену красу («*Цілий вечір я не спускав з неї очей: заплетене кружкя волосся на маківці, оливкове довгасте лице, спокійні погідні очі. Зелена стрічка у волоссі й зеленим вигантувана сукня...*»). Іноді мова твору набуває шекспірівських інтонацій: ідеться про атмосферу замків, царственну пишноту, палацові манери Полонія та його дочки (Офелії)... Усе це засвідчує велике значення елемента автобіографізму в психологічному есе «Джакомо Джойс».

«ПОТІК СВІДОМОСТІ». ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ • Безумовно, новаторською рисою творчості Дж. Джойса є використання техніки *потіку свідомості*. «Потік свідомості» (англ. *stream of consciousness*) — це один із художніх засобів «проникнення у внутрішнє життя персонажа, прагнення найбільш адекватно відобразити в літературному творі складний процес розумової діяльності людини, який містить елементи раціонально-свідомої, емоційно-чуттєвої та інтуїтивно-підсвідомої активності» (Ю. Попов).

«Потік свідомості» передбачає безпосереднє фіксування роздумів, переживань, почуттів, спогадів, зовнішніх вражень, відчуттів, свідомих і підсвідомих асоціацій, усвідомлених і неусвідомлених бажань, настроїв, інтуїтивних осяянь тощо за мінімальної ролі автора, який їх упорядковує. Завдання ускладнюється тим, вважають українські вчені В. Назарець і Є. Васильєв, що процес мислення здійснюється в образах, передати які у графічній формі слів можна



Г. Клімт. Поцілунок
(фрагмент).
1907–1908 рр.

тільки приблизно. Завдання автора — максимально зменшити відстань між, з одного боку, образним, асоціативним мисленням, а з іншого — його словесним утіленням. Метафори «потік», «ріка» найточніше відображають безперервний процес розумової діяльності.

«Потік свідомості» у формі внутрішнього мовлення персонажа використовували письменники-реалісти XIX ст. (Стендаль, Ф. Достоевський, Л. Толстой). Проте якщо вони вдавалися до відтворення «потoku свідомості» лише епізодично, то для багатьох письменників-модерністів він став одним з основних прийомів оповіді та проникнення у внутрішній світ персонажів.

У літературі XX ст. відображення внутрішнього плину свідомості ускладнюється, набуває алогічного й хаотичного характеру. Класичними зразками застосування «потoku свідомості» в модерністській літературі є роман «Улісс» і психологічне есе «Джакомо Джойс» Дж. Джойса, роман «У пошуках втраченого часу» М. Пруста та ін.

Як потік води не виникає з нічого, а підживлюється струмками, так і «потік свідомості» має свої джерела, які його постійно поповнюють. Важливу роль у творі відіграють відчуття головного героя, які можна сприйняти зором (передовсім кольори), слухом (звуки), нюхом (запахи), а також «контактні відчуття»: смак, дотик, біль тощо. Усе їх розмаїття і є важливим джерелом «потoku свідомості».

Звернімо увагу хоча б на те, як багато кольорів у найрізноманітніших комбінаціях і відтінках згадано в тексті: «**сірувато-сизі тині попід вилицями**» і «**пасма жовткової жовтизни на вологому чолі**», «**сірий вечір спадає на розлогі шавлієво-зелені пасовища**» тощо. Вони передають читачеві настрої героїв твору: марно ж кажуть, що кольори бувають «веселими» чи «похмурими», майже як люди.

Для Джойса важливі інтелектуальні джерела його «потoku свідомості». Як тіло людини пронизане тисячами кровоносних судин, так і весь його твір рясніє десятками посилань на інші твори художньої літератури й культури, цитатами (т. зв. **ремінісценції**). З-поміж них багато різномовних, що свідчить про неабияку

ерудицію письменника. Особливо багато такого інтертекстуального цитування В. Шекспіра та текстів із Біблії. Є також численні натяки на історичні події та загальновідомі факти (т. зв. **алюзії**). Усе це разом постійно співвідносить текст твору Джойса з текстами минулої та сучасної культури (Біблія, одкровення Будди, твори Ф. Аквінського, Данте, В. Шекспіра, Г. Ібсена). Постійне співвіднесення одного тексту з іншими, безперервне «проникнення» елементів чи фрагментів одних текстів в інші називається **інтертекстуальністю**.



Ремінісценція (від латин. *reminiscentia* — спогад) — риси в художньому тексті, які нагадують інший твір (образи, мотиви, цитати, сюжетні ходи тощо).

Алюзія (від латин. *allusio* — жарт, натяк) — одна зі стилістичних фігур: у художній літературі, ораторській та розмовній мові натяк на загальновідомий політичний, історичний чи літературний факт.

Інтертекстуальність (від латин. *inter* — між, поміж + текстуальність) — загальна властивість текстів, яка полягає в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть у той чи інший спосіб, відкрито чи заувальовано посилатись один на одного. До наукового обігу термін уведено в 1967 р. теоретиком постструктуралізму Ю. Крістевою.

Різноманітні вияви інтертекстуальності відомі з давніх часів, проте виникнення терміна та теорії саме в останній третині ХХ ст. є не випадковим. Доступність творів мистецтва та масова освіта, розвиток засобів масової комунікації й поширення масової культури (незалежно від ставлення до неї) призвели до відчуття того, що влучно охарактеризував польський парадоксалист С. Лец: «Про все вже сказано. На щастя, не про все подумано». Якщо пощастить вигадати щось нове, то для утвердження його новизни потрібно буде зіставити новий зміст із тим, про що вже було сказано. Коли ж претензії на новизну немає, то широке використання в новому тексті елементів текстів попередніх (суміжних) може стати престижною ознакою знання автором новоствореного тексту культурної спадщини (це одна з важливих ознак культури постмодернізму). Мистецтво ХХ — початку ХХІ ст. значно «інтертекстуальніше», ніж мистецтво попередніх епох.

Цікавою й новаторською є також манера письма: у Джойсовому рукописі між абзацами є чималі пропуски, наче він згодом збирався чимось їх заповнити. Деякі дослідники саме так і вважають: коли письменник пише рукопис за декілька прийомів, то спочатку створює «перший шар» із пропусками, а згодом заповнює їх «асоціативним» текстом. Мовляв, так і виникає феномен «потoku свідомості», «рваного монтажу». Так це чи ні, але «Джакомо Джойс» нагадує сито, де абзаци, написані Джойсовою рукою, чергуються із «білими плямами». І це створює певний ритм оповіді: до фіналу пробіли чимдалі тоншають, майже зовсім зникають, і це прискорює темп оповіді.

Неодноразово мовилося про знамениту іронічність Джойса. Вона відчутна вже в назві твору, оскільки Джакомо — це не лише італійська форма англійського імені Джеймс, а й іронічний натяк на відомого серцеїда — Джакомо Казанову. Автор немов трохи кепкує зі свого героя, «пародіює» його імідж видатного серцеїда (бо в нього самого на відміну від справжнього Казанови кохання було невдалим), розуміючи швидкоплинність і приреченість того почуття, яке спалахнуло в його серці до значно молодшої за нього дівчини.

Ця роль йому не підходить, тож усі герої «Джакомо Джойса» (хто краще, а хто гірше) грають свої ролі в цьому театрі, що називається життям¹. Чи не тому Джойс застосовує прийом «обрамлення» свого твору, натякаючи на початку й у фіналі саме на театральні (чи навколотеатральні) атрибути.

На самісінькому початку твору читаємо: *«Хто? Бліде обличчя в обводі густо пахкого хутра. Рухи сором'язкі й нервові. Вона послуговується лорнетом»*... Ми ще нічого не знаємо про місце дії та про героїв твору, але тут уже є підтекстовий натяк на театр — це слово «лорнет». Адже лорнетом називали різновид окулярів, який за функцією відповідав театральному біноклю і був популярним на межі ХІХ–ХХ ст.

Подібна ситуація й у фіналі твору: *«Неготовність. Голі стіни. Студене денне світло. Довгий чорний рояль: труна для музики. На його краєчку жіночий капелюшок, оздоблений червоною квіткою, і парасолька, складена. Її герб: шолом, червлень і тупий спис на щиті — чорного кольору. Прилога²: люби мене, люби й мою парасольку»*. Ця картинка є алюзією (натяком), оскільки вона нагадала герою родовий герб В. Шекспіра: капелюшок — шолом; червона квітка — червлень (червоні кольори) на щиті й навколо нього; складена парасолька — спис на щиті. У підтексті ж прочитується: як Шекспір є генієм театру (тобто лицедійства або й лицемірства), так і героїня «гідна його» (адже її герб нагадує його герб). Проте «любиш її, люби й її парасольку», тобто лицедійство. Та й дія твору розгортається саме в театрі (місці, спеціально відведеному для лицедійства акторів).

Хоча однозначне та «єдино правильне» тлумачення «потoku свідомості» (а тим більше — тексту Джойса) неможливе взагалі. Тут аналіз та інтерпретація є швидше процесом, аніж його результатом.

¹ Над входом до шекспірівського театру «Глобус» у Лондоні містився напис: «Totus mundus agit histrionem» («Увесь світ займається лицедійством», відоміший як «Увесь світ — театр»).

² *Прилога* — у давнину так називали додаток до основного тексту книжки.

Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становить собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Елементи культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. — усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова.

Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок.

Р. Барт

Вельми цікавою та показовою є остання фраза есе («*Love me, love my umbrella*» — «Люби мене, люби й мою парасольку»), яка майже дослівно повторює відоме англійське прислів'я «*Love me, love my dog*» («Любиш мене — люби й мого собаку»), що означає: «Якщо ви кохаєте когось, ви повинні полюбити, прийняти геть усе, що любить ця людина, усі її чесноти і вади, полюбити її такою, якою вона є». Зверніть увагу, що Джойс змінив у цьому прислів'ї лише одне-єдине слово («*dog*»/«собаку» на «*umbrella*»/«парасольку»), а фраза, не втративши загальноприйнятого (загальноновживаного) значення, набула ще й конкретного (контекстуального) змісту. Герой немов укладає до вуст героїні таку фразу: «Якщо ти, Джакомо, любиш мене, ти повинен прийняти геть усе (зокрема й нещирість), що притаманне мені, сприймати мене такою, якою я є...»

Недаремно дослідники й перекладачі творів Джойса зазначають, що він не просто філігранно володіє англійською мовою, він ліпить із неї все, що забажає. Творчі знахідки письменника ввели його до кола найвідоміших письменників-модерністів, найкращих письменників ХХ ст. Доробок Джойса справив неабиякий вплив на розвиток красного письменства, бо провів нову «естетичну мову».

Джеймс Джойс убачав сенс життя митця в художньому втіленні фантазії, у створенні досконалих естетичних форм. Без творів ірландського письменника неможливо уявити розвиток сучасної літератури.



Е. Дега. Перед дзеркалом.
1899 р.

Розширюючи коло читання

Джеймс Джойс

Над морем. Фонтана

Вітер виє, вищить вороже,
Хитає причалу кінець,
А сиве море облизує кожен
Сріблястий слизький камінець.

Тебе вгорнув я, бо вітер плаче,
А холод морський пече.
І доторком чую тендітне, тремтяче
Хлоп'яче плече.

Спустилися грізні тіні,
Нас облягли звідусіль.
А в серці у мене, в самій глибині, —
Любові біль¹.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Дж. Джойса. Якою була дорога письменника до літературної слави?

2. Як взаємопов'язані життєвий і творчий шлях Дж. Джойса? Де письменник брав матеріал для своїх творів? Як це втілилось у його психологічному есе «Джакомо Джойс»?

3. Які твори письменника ви знаєте? Як змінювалися його творчі інтереси? Чому митця вважають одним із «батьків» модернізму?

4. Що таке *потік свідомості*? Хто ввів цей термін до наукового обігу?

5. Де Дж. Джойс використав техніку «потoku свідомості» і як це вплинуло на його стиль? Наведіть конкретні приклади.

6. Зберіть з «мозаїки» цитат (уривків опису зовнішності, учинків, реплік тощо) портрети-характеристики головних героїв есе.

7. Спробуйте реконструювати сюжет твору та його конфлікт. Чи можна назвати твір автобіографічним?

8. Простежте (за бажанням — проілюструйте) зміну кольорів, згаданих в есе, від початку до кінця твору. Чому у фіналі переважають темніші кольори? Чи пов'язана така зміна зі зміною настрою і змісту есе?

9. Як ви думаєте, яке з джерел «потoku свідомості»: інтелект (ремінісценції та алюзії) чи відчуття (колір, звук, запах, дотик) відіграє у творі вагомішу роль? Відповідь аргументуйте.

10. Поясніть назву есе: «Джакомо Джойс». Чому, на вашу думку, письменник замінив англійське ім'я Джеймс на італійський відповідник Джакомо?



11. Напишіть мініатюру про Дж. Джойса «Серце, пройняте болем і смутком...».

¹ Переклад Ю. Лісняка.

Томас МАНН

1875—1955



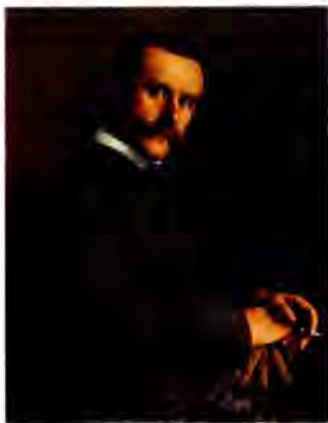
Людина — це загадка, а в основі людяності завжди лежить благоговіння перед цією загадкою.

Т. Манн

Життєвий і творчий шлях

В історію людства ХХ ст. ввійшло як епоха, що докорінно змінила світосприйняття людини, розділивши історію цивілізації на періоди «до» і «після»: у всіх війнах, яке вело людство до ХІХ ст., людей загинуло менше, ніж у двох світових війнах ХХ ст. Якщо раніше нагла смерть на війні була «персоніфікованою» (треба було віч-на-віч зустрітися з ворогом на полі битви), то у ХХ ст. стало можливим знищити все людство, сприймаючи це дійство як віртуальну гру. Ми постали перед реальною загрозою самознищення, наблизивши рукотворний апокаліпсис. ХХ ст. змінило людину, змінило її духовні цінності й погляди на світ. І людина розгубилася: що є добро і що є зло? Як пов'язані життя і смерть? Життя і мистецтво? Що може врятувати людину? Який шлях повинне обрати людство? На ці запитання шукали відповіді кращі уми світу: політики й учені, філософи й митці, серед яких видатний німецький письменник, філософ і гуманіст, лауреат Нобелівської премії (1929) Томас Манн.

Майбутній письменник народився у звичайній і водночас незвичайній родині: такі родини згодом з'являться на сторінках його творів. Це заможна бюргерська сім'я, яка не цуралася ні політики, ні мистецтва. Його батько був власником торговельної фірми й сенатором, мати — донькою бразильського плантатора, для обивателя — особою незвичайною. У родині було п'ятеро дітей — три доньки і два сини. Молодший син Пауль Томас з'явився на світ 6 червня 1875 р. в місті Любеку, де й минули його дитячі роки. 1891 р. від раку помер



*Й. Лінднер. Портрет
Т. Манна. 1904 р.*

батько, за його заповітом було продано торговельну фірму і будинок у Любеку.

У центрі Любека вам з радістю покажуть будинок Будденброків – родинне гніздо Томаса Манна. Нині тут літературний центр – музей родини Маннів.

Утративши своє привілейоване становище, родина була вимушена переїхати до Мюнхена, проте Томас залишився в рідному місті, щоб закінчити навчання в гімназії. Три роки юнак жив окремо від родини. Зрештою, так і не закінчивши гімназію, він вирішив також перебраться до Мюнхена й почати працювати. Томас улаштувався до страхової компанії (майже як Ф. Кафка). Ще в Любеку він почав писати вірші, а вже через рік після його

появи в Мюнхені виходить друком перша новела **«Пропаща»** (1895). Твір викликав певний інтерес у публіки, тож Т. Манн вирішив залишити роботу в страховій компанії й присвятити життя літературі. Значний вплив на формування Т. Манна як митця мав його старший брат Генріх, який заохочував брата до занять літературою.

Справжній успіх прийшов разом із романом **«Будденброки»** (1901), який 20-річний Томас писав задля розваги, щоб повеселитися разом зі своїми родичами. А сміятися почала вся Німеччина. Так література стала справою всього його життя. Юнак відчуває, що йому катастрофічно бракує знань. Він відвідує лекції з філософії, філології, історії культури в Мюнхенському політехнічному інституті й університеті.

Роман, який має підзаголовок **«Історія занепаду однієї родини»**, Т. Манн розпочав у жовтні 1896 р. і закінчив 18 липня 1900 р. Саме за цей твір у 1929 р. він був удостоєний Нобелівської премії.

Спочатку письменник хотів написати новелу, у якій йшлося б про хворобливо-чуттєвого хлопчика Ганно, останнього представника роду Будденброків, однак сюжет твору ставав дедалі розлогішим, переростаючи в роман.

За основу **«Будденброків»** письменник узяв історію роду Маннів. У творі розповідається про історію занепаду й виродження чотирьох поколінь купецької родини з Любека. Кожне нове покоління родини дедалі гірше продовжує справу дідів і батьків, бо поступово втрачає питомі бюргерські якості (ощадливість, старанність та обов'язковність) і ховається від реального світу в релігії, філософії, мистецтві, розкошах, розпусті. Фіналом стає поступова

втрата не лише інтересу до комерції й престижу роду, а й сенсу життя, тож останні представники роду Будденброків помирають безглуздо й трагічно.

Роман починається символічно: 1835 р. родина Будденброків перебирається до нового розкішного будинку в центрі міста, який наприкінці твору купує основний конкурент Будденброків Г. Гагенштрем. Розповідаючи про велич і занепад роду, письменник скористався формою родинної саги, для якої характерні епічність і хронологічна лінійність оповіді про сімейні історії декількох поколінь — від початку до кінця, від розквіту до занепаду.

В історії родини Будденброків простежується доля буржуазного суспільства загалом. Кожна реалістична деталь має алегоричний зміст. Наприклад, Ганно, останній з роду Будденброків, знайшов родове генеалогічне дерево й під своїм ім'ям підвів жирну риску через усю сторінку. Коли батько запитав, навіщо він це зробив, хлопчик відповів: «Я думав, що далі вже нічого не буде...» Ганно, талановитий музикант, помер підлітком від лихоманки, а по суті — від непристосованості та браку волі до життя. Сам письменник говорив, що під маскою родинної хроніки прихований соціально-критичний роман. Митець дослідив процес вимирання родини з економічної, суспільної та біологічної точок зору. Якщо перше покоління, яке уособлює Йоганн Будденброк, сповнене життя й оптимізму, комерційна діяльність приносить йому задоволення, то кожне наступне втрачає інтерес до сімейної справи, яка зрештою стає навіть обтяжливою.

Відомий поет Р. М. Рільке дуже високо оцінив роман Т. Манна, бо в цьому творі колосальна праця письменника-реаліста поєдналася з поетичним баченням світу.

Наприкінці XIX ст. філософське обличчя світу визначали німецькі філософи й митці. Це, зокрема, А. Шопенгауер та Ф. Ніцше з їхніми індивідуалістичними ідеями й Р. Вагнер, який утілював свої філософські концепції в синтетичному сплаві слова й музики. Класична німецька філософія (Г. В. Гегель, І. Кант, Ф. Шлегель, Л. Фейєрбах, Й. Г. Фіхте) проклала шлях розвитку «духу світового»: «моральний закон усередині себе» І. Канта став духовною конституцією нового буржуазного суспільства, а розвідки К. Маркса визначили соціальні перетворення у XX ст.

Увесь цей неймовірний, часом взаємовиключний, сугестивний філософський коктейль позначився і на творчій манері письменника. А ще на нього вплинула російська літературна класика XIX ст., насамперед Л. Толстой і Ф. Достоевський.

Томас Манн заявив про себе як письменник філософсько-аналітичного спрямування, що й зумовило основну проблематику його творчості, яку можна звести до духовних блукань людини в сучасному

світі. Про що б він не писав: чи про занепад бюргерської родини («Будденброки»), чи про застиглий час на чарівній горі («Чарівна гора», 1924), чи про сучасне осмислення відомої біблійної історії («Йосиф та його брати», 1933–1943), чи про мистецтво й моральні принципи митця («Доктор Фаустус», 1947), — завжди в центрі оповіді складні й часом суперечливі пошуки людини, яка втратила ціннісні орієнтири.

Такою людиною був і сам письменник. Він шукав, захоплювався, розчаровувався, визнавав свої помилки і все-таки залишався гуманістом, який вірив у людину й перетворювальну силу мистецтва.

На перший погляд може видатися, що життя Т. Манна склалося якщо не щасливо, то принаймні вдало: рано прийшло професійне визнання, а з ним і вирішення матеріальних проблем, тепле родинне вогнище (удалий шлюб із К. Прингсгейм, яка народила йому шістьох дітей) і, нарешті, — світова слава. Однак через різницю поглядів на творчість і політику зіпсовано взаємини зі старшим братом, теж відомим письменником Генріхом Манном, не складаються стосунки і з сином Клаусом, який гідно продовжив літературну династію Маннів, але, на жаль, рано помер. Його роман «Мефісто» (1936) разом із романом батька «Доктор Фаустус» утворив своєрідну антифашистську діалогію. Загалом родина Маннів сприйняла фашизм як особисту трагедію, і це зрештою помирило братів.

Коли до влади прийшов Гітлер, Т. Манн разом із родиною перебував у Швейцарії. У 1936 р. для підняття міжнародного іміджу нацистської Німеччини влада намагалася переконати Т. Манна

повернутися додому, обіцяючи йому різні преференції. Та після категоричної відмови письменника позбавила його та родину німецького громадянства, конфіскувала все майно, відбрала почесний докторський ступінь Боннського університету, який він отримав 1919 р. (1949 р. ступінь поновлено). Книжки Т. Манна, як і твори брата, не лише були заборонені в Німеччині, а й спалені перед істеричним натовпом. Робили все, щоб відлучити Т. Манна від Німеччини й німецької літератури.

Своєрідною відповіддю нацистам став монолог Гете з роману письменника «Лотта у Веймарі» (1939), де



Вілла Т. Манна. м. Мюнхен

звучали такі слова: *«Думають, що вони — Німеччина. Але Німеччина — це я, і якщо вона загине, то буде жити в мені»*.

Емігрантські дороги привели Т. Манна до США, які надали письменнику прихисток і громадянство. У США він читає лекції в Принстонському університеті й активно працює на радіо, готує антинацистські програми німецькою мовою. 1947 р. з'являється роман *«Доктор Фаустус»*, дія якого розгортається у XX ст., що не заважає головному героєві укласти угоду з дияволом.

Життя в Америці не влаштувало Т. Манна (хоча він і пережив період захоплення американськими ідеями). Після Другої світової війни в США розпочалася антикомуністична істерія, справжнє «полювання на відьом». Атмосфера навколо Т. Манна дедалі більше електризувалася: його, як і Б. Брехта, котрий також опинився в Америці, звинуватили в симпатіях до Радянського Союзу. Тож 1952 р. письменник разом із родиною переїхав до Цюріха. До розколотої навпіл Німеччини Т. Манн переселятися не хотів, але за кожної нагоди відвідував і Західну Німеччину, і Східну. У 1949 р. відбулося святкування ювілею Й. В. Гете, улюбленого письменника митця. На мить Т. Манну пощастило об'єднати дві Німеччини, адже він отримав премію Гете, яку присудили йому обидві частини його батьківщини.

Помер письменник 12 серпня 1955 р. в Швейцарії.

«МАРІО І ЧАРІВНИК»

Над новелою *«Маріо і чарівник»* Т. Манн почав працювати у 1929 р. Вона була надрукована 1930 р. й одразу внесена італійським диктатором Б. Муссоліні до переліку заборонених книжок. У цей час у житті письменника помітну роль почала відігравати політика. Письменник-філософ відчував, що його рідна Німеччина, а з нею і весь світ ось-ось перетнуть межу й розпочнеться світова катастрофа, яку він пов'язував із фашизмом і нацизмом. Цього ж року він виступив у Берліні з промовою *«Заклик до розуму»*, у якій наполягав на об'єднанні всіх прогресивних сил перед загрозю нацизму.



Генріх і Томас Манн.
1920-і роки

СЮЖЕТ • Новела «Маріо і чарівник» ґрунтується на враженнях Т. Манна від відпочинку в Італії 1926 р. Тенденції, які письменник спостеріг в італійському суспільстві середини 1920-х років, з кожним роком ставали дедалі загрозливішими.

За основу сюжету взято реальну історію, свідком якої стала родина Маннів на італійському курорті. Публіку приїхав розважати ілюзіоніст Чіполло. На своїй виставі він примусив кельнера Маріо поцілувати його, удаючи із себе дівчину, у яку юнак був закоханий. Наступного дня, ніби нічого й не сталося, хлопець обслуговував клієнтів, кепкуючи зі своєї пригоди. Трагічний фінал новели «запропонувала» донька письменника, коли родина обговорювала побачене: «Я б не здивувалася, якби Маріо його застрелив».

Новелу «Маріо і чарівник» Т. Манн писав у прибалтійському містечку Раушен, де він відпочивав влітку 1929 р. (тепер м. Світлогорськ Калінінградської обл. РФ). Поряд із будинком, у якому жив письменник, встановлений меморіальний знак: гранітний валун, відшліфований хвилями Балтійського моря, на ньому лежить бронзова книжка, аркуші якої ніби перегортає вітер...

Новела побудована у формі суб'єктивної оповіді очевидця події, котрий переповідає її через якийсь час. Запитання, з якими оповідач звертається сам до себе, посилюють особистісний характер і експресію розповіді — наче людина, яка стала свідком людської нищості, що призвела до трагедії, подумки повертається до тих подій, аби зрозуміти, як це могло трапитися і чи могла вона чимось зарадити трагічному фіналу.

Оповідач згадує про відпочинок у невеликому італійському курортному містечку Торре ді Венере. Попри чарівність природи, родина почувалася незатишно через настрої, що панували в італійській провінції. Наприкінці перебування на відпочинку до містечка

прибув штукар **Чіполло**, і діти переконали батьків повести їх на розважальну виставу. Та розваги були доволі дивними. Химерний чоловічок Чіполло мав батіг із пазуристою лапою, за допомогою якого маніпулював свідомістю людей, примушуючи їх робити принизливі речі. Останнім, над ким він позбиткувався, був кельнер **Маріо**. Чіполло примусив його повірити, що він — дівчина, у яку юнак був безнадійно закоханий. У момент блаженства Маріо, коли той цілував ілюзіоніста, переконаний, що то кохана Сильвестра, Чіполло



Меморіальний знак поряд із будинком, де Т. Манн написав новелу «Маріо і чарівник»

вивів юнака з гіпнозу. Під оплески й сміх публіки Маріо повернувся на місце, а потім пострілом убив Чіполло. *«Жахливий, фатальний кінець. А все-таки він приніс визволення, — так почував я тоді, так відчуваю тепер і не можу інакше!»*¹ — так закінчив історію про Маріо і чарівника оповідач.

КОМПОЗИЦІЯ • Композиція новели непропорційна, вона має велику експозицію — головні учасники трагедії юнак Маріо й штукакар Чіполло з'являються лише в середині твору, а до того автор-оповідач вводить нас в атмосферу, що панує в італійському суспільстві. Тут усім керує ксенофобія, поділ на своїх і чужих. «Чужій» родині оповідача немає місця на відкритій веранді готелю, хоча там є вільні місця — для «своїх» клієнтів. Підлабузник-адміністратор боїться сказати княгині, що діти оповідача цілком здорові, і наполягає, щоб родина переселилася. На пляжі місцева публіка *«гнула кирпу»* і *«аж кишіло юними патріотами — неприродне і дуже гнітюче явище»*. У залі під час вистави Чіполло, *«наче у фокусі, зосередилась та напруженість, той дивний неспокій, що ним була нідби заряджена тутешня атмосфера»*. І втіленням усього цього оповідачеві видався Чіполло.

Чіполло — ілюзіоніст-гіпнотизер, який зі сцени розважає людей. Він не приховує справжньої сутності свого мистецтва: *«демонстрація знеособлення людини і підкорення її чужій волі»*. Під одягом у нього нагайка *«зі срібним руків'ям у формі пазура»*, за допомогою якої він вводить людей у транс і виводить із нього. Невдовзі глядацька зала повністю потрапляє під владу Чіполло. Глядачі за бажанням гіпнотизера перетворюються на покірних тварин чи зомбованих людей, позбавлених і власної волі, і людської гідності. Уособленням блюзнірської влади Чіполло стає юнак, якого він перетворив на сідало: *«та потворна постать у сюртуці верхи на заляклому тілі справляла моторошне, огидне враження...»*

Чіполло — карикатурний персонаж. З одного боку, маючи надприродні здібності, він прагне бути надлюдиною. Це і його місцезнаходження під час вистави, коли він керує натовпом зі сцени, тобто перебуває *над* ним, і аксесуари, якими користується штукакар під час своїх експериментів. Його пазуриста нагайка є промовистою алюзією на афористичні метафори філософів, що сповідували ідею сильної особистості, а надто Ф. Ніцше. З іншого — Чіполло у своєму безглуздому костюмі нагадує ярмаркового шарлатана позаминого століття. Його завдання — зламати волю глядачів, знищити в них усі ознаки індивідуальності, підкорити їх своїй абсолютній волі. У цьому йому допомагають демагогічні просто-

¹ Тут і далі переклад Є. Поповича.

рікування, які публіці навіть подобаються: *«...наказ і послух нерозривно пов'язані, ґрунтуються на одному принципі — хто вміє слухатись, той уміє й наказувати, і навпаки: одна ідея містить у собі й другу, як ідея народу й вождя; але його, Чіполліне, завдання — тяжке й виснажливе, це завдання керівника й виконавця, у якому воля стає покорою, а покора — волею, бо вони обидві зродилися в його душі, і воля, і покора, того йому доводиться так тяжко...»* Чіполло в новелі Т. Манна сприймається як уособлення ненависного письменнику фашизму. Цікаво, що, говорячи згодом про Гітлера, Т. Манн дав йому таку характеристику: *«...тип приборкувача звірів, озброєного бичем і револьвером, тип гіпнотизера мас...»*

Хоча ім'я Маріо згадується ще на початку твору, читач зустрічається з ним аж наприкінці. Юнак — повна протилежність Чіполло. Він мовчазний, сором'язливий, привабливий, має гарні артистичні руки. Що дало йому сили повстати проти злих чарів штукаря й показати силу людської природи? Це кохання, над яким безсоромно посміявся Чіполло: *«...поцілований горбань ляснув нагайкою біля ніжки стільця, і Маріо, прокинувшись, відсахнувся від нього. Він стояв, утупившись очима в порожнечу, усім тілом подавшись назад й притискаючи то одну, то другу руку до своїх споганених уст; раптом він ударив щиколотками себе по скронях, обернувся і кинувся східцями вниз під оплески глядачів. Чіполло, склавши руки на колінах, глузливо знизав плечима. Уже внизу Маріо зненацька круто обернувся на бігу, скинув руку вгору, і крізь оплески й сміх прорвалося два короткі, оглушливі постріли»*. Смерть Чіполло — символічна, адже нікому не подаровано право безкарно принижувати людину, позбавляти її найсвітлішого, що є в житті. Учинок Маріо викликає захоплення в оповідача, а читачам нагадає ковток свіжого повітря в задушливій і моторошній атмосфері натовпу, позбавленого волі та індивідуальності.

Крім безпосередньої оповіді про італійське містечко та пригоди зі штукарем, є ще одна надзвичайно важлива складова сюжету — аналіз оповідачем власних відчуттів і вчинків, адже, не сприймаючи й засуджуючи дикі експерименти Чіполло над особистістю, оповідач та його родина, попри власну волю, також опинилися в полоні його влади. Час від часу оповідач запитує себе, чому вони не покинули виставу дочасно: *«Може, ми піддалися чарам цього чоловіка, що таким дивним способом заробляв свій хліб, чарам, що виходили від нього навіть поза програмою, у перервах між номерами, і паралізували нашу рішучість?»* Оповідач розмірковує про юнака, який уважає *«за честь для себе стати взірцем цілковитого знеособлення і втрати волі»*. Із симпатією спостерігає за героїчною спробою добродія з Рима не коритися волі Чіполло. І доходить висновку, що дозволяє таким чіполло панувати: *«Мені*

соромно згадувати про це. Тут не було нічого доброго, принаймні для дітей, і пояснити, чому ми їх і досі не забрали звідси, можна тільки тим, що нас на ту пору опанував загальний настрій. Тепер нам стало все байдуже».

Рішуче засудження фашизму диктатури, попередження про небезпеку, яку несе суспільству тоталітарна система, дослідження умов, за яких можливе зародження диктатури й тоталітаризму, — ось основний пафос новели Т. Манна «Маріо і чарівник». Письменник привертав увагу суспільства до проблем боротьби з тоталітаризмом, він зумів передати в новелі тривожну атмосферу передвоєнних років у Європі, що загрожувала особистості втратою індивідуальності. Пригода на італійському курорті — алегорія задушливої суспільної атмосфери, коли особистість, позбавлена права на індивідуальність, потрапляє під вплив управного маніпулятора, який сховався під маскою сильної особистості, стає частиною натовпу й утрачає не лише волю, а й почуття власної гідності.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Т. Манна.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях?
3. Де письменник брав матеріал для своїх творів? Як це втілюється в його новелі «Маріо і чарівник» і яке місце вона посідає у творчому доробку письменника?
4. Чи є в новелі «Маріо і чарівник» алегорія? Доведіть прикладами з тексту.
5. Охарактеризуйте суспільство, у яке потрапив оповідач. Про який «лиховісний дух» ідеться в новелі?
6. Поясніть почуття оповідача у фіналі новели: *«Жахливий, фатальний кінець. А все-таки він приніс визволення — так почував я тоді, так відчуваю тепер і не можу інакше!»*
7. Проаналізуйте поведінку публіки під час вистави Чіполло. Чому її реакція дивує оповідача?



8. Напишіть за новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна твір на одну з тем:
 - «Чи можна маніпулювати почуттями людини?»;
 - «Яке суспільство приречене на маніпуляцію?»;
 - «Антифашистський пафос новели “Маріо і чарівник”»;
 - «Думають, що вони — Німеччина. Але Німеччина — це я!».

Михайло БУЛГАКОВ

1891–1940



Головне – не втрачати почуття власної гідності.

М. Булгаков

«Рукописи не горять» – ці слова були неначе закляттям автора від руйнівної роботи часу, проти глухого забуття, найдорожчого його твору – роману «Майстер і Маргарита».

В. Лакшин

Життєвий і творчий шлях

«Які зірки в Україні! Уже майже сім років живу в Москві, а все-таки тягне мене на батьківщину. Серце щемить, хочеться іноді нестерпно на поїзд... І туди. Знову побачити урвища, занесені снігом, Дніпро... Немає у світі міста, кращого за Київ!..»

Хто міг написати такі рядки? Лише та людина, яка безмежно закохана в це давнє й водночас юне місто. І дійсно, автор наведених рядків – видатний письменник ХХ ст., творець знаменитого роману «Майстер і Маргарита», киянин М. Булгаков – був саме такою людиною.

Тут, біля Дніпра, у 1891 р. Михайло народився і виріс. Саме тут, на Андріївському узвозі знаходиться будинок Булгакових, де нині розташований музей-квартира письменника.

Батько Михайла, Опанас Іванович, походив із родини священика й закінчив духовну семінарію в Орлі. На час народження сина він уже був магістром богослов'я і професором Київської духовної академії, читав курс історії західних віросповідань. Він був знаним фахівцем із демонології (учення про демонів, нечисту силу), тож ця тематика та образна специфіка, які знайшли втілення в багатьох творах письменника («Дияволіада», «Майстер і Маргарита» та ін.), могли зацікавити Михайла ще в батьківському домі. Мати майбутнього письменника, Варвара Михайлівна, теж була людиною

високоосвіченою. Донька соборного протоієрея з Орловщини, вона до заміжжя працювала вчителькою.

У пошуках житла родина Булгакових майже щорічно змінювала квартири, доки не зупинилася на будинку № 13 на Андріївському узвозі. Михайло прожив тут із перервами 12 років до 1919 р. разом із численною гамірливою ріднею, риси якої притаманні родині Турбіних (п'єса «Дні Турбіних»). Саме тут молодий Михайло з дружиною Тетяною винаймав свою першу кімнату, а згодом і практикував як лікар.

Микола Гоголь і Михайло Булгаков



Творчість обох великих письменників пов'язана глибинними духовними узами. Сторінки їхніх книжок дихають тим самим почуттям любові до рідної землі... Ті самі інтонації звучать у їхніх романах. Тим самим гірким сміхом пройняті і «Мертві душі», і «Майстер і Маргарита». У головному булгаковському романі теж чимало мертвих душ, а надто на балу у Воланда.

Булгаковська енциклопедія стверджує, що Михайло Опанасович «багато в чому порівнював свою долю з біографією Миколи Гоголя: спалив чернетку майбутнього роману "Майстер і Маргарита" так само, як Гоголь свого часу рукопис другого тому "Мертвих душ", і змусив потім свого Майстра, свідомо наділеного багатьма гоголівськими рисами, спалити роман про Понтія Пілата»...

В останні дні свого життя, уже втративши зір, Булгаков безстрашно просив йому читати про останні моторошні дні та години Гоголя. І Вчитель, і Учень залишили цей світ у розквіті сил і таланту. Доля відміряла їм віку дуже скупю. Проте обидва вони встигли в житті так багато...

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»

У веселій дружній родині Булгакових було семеро дітей: три сини та чотири доньки. «У нас у будинку переважали інтелектуальні інтереси, — згадувала сестра письменника, Надія Булгакова-Земська. — Дуже багато читали. Чудово знали літературу. Вивчали іноземні мови. І дуже любили музику... Нашим головним захопленням була все-таки опера. Наприклад, Михайло... дивився "Фауста", свою улюблену оперу, 41 раз — гімназистом і студентом». Саме «Фауст» Й. В. Гете підкаже М. Булгакову одну з провідних ідей «Майстра і Маргарити», утілену в словах Мефістофеля: «Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого»¹. Ці слова стали епіграфом до «Майстра і Маргарити», ім'я головної героїні також із «Фауста». Тому не випадково Булгаков називав роман «своїм Фаустом».

¹ Переклад М. Лукаша.



Родина Булгакових
на дачі. м. Буча, 1890-і роки

Улюбленими письменниками Михайла були М. Гоголь (його Булгаков шанував особливо), М. Салтиков-Шчедрін, А. Чехов, Ч. Діккенс. У родині Булгакових читали також популярних тоді Максима Горького, Л. Андреева, О. Купріна, І. Буніна.

Дослідники наголошують, що у творах М. Булгакова простежується вплив стилістики М. Гоголя: це й інтенсивне вживання яскравих поетичних фарб чи гострого українського дотепу і навіть наявність спільних метафор. Їхню творчість споріднює і схильність до «чортювання»: похмуро-величний Воланд і його метушливий почет (кіт Беґемот, Коров'єв, Фагот, Азazelло) того ж «роду-племені», що й чорт із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя...

Михайло здобув початкову домашню освіту, закінчив у Києві чоловічу Олександрівську гімназію, а згодом — медичний факультет Київського університету (1916). Після закінчення університету вступив до Червоного Хреста й добровільно поїхав на Південно-Західний фронт (тривала Перша світова війна), де працював у військових шпиталях Західної України.

На початку 1919 р. він оселився в Києві і, як написав в одній з анкет, «призивався на службу як лікар поспіль усіма урядами, які займали Місто¹». Коли в 1919 р. до Києва ввійшли денікінці, Булгаков також був мобілізований як військовий лікар. Далеко від рідного Києва, у Владикавказі, він починає писати знаменитий роман «**Біла гвардія**» (опублікований 1925 р.), за мотивами якого створив і п'єсу «**Дні Турбіних**» (1926). Зображуючи трагедію громадянської війни, він описує Київ із щирим теплом. Письменник розповів про затишну атмосферу будинку, де «*дихають жаром розмальовані кахлі*» і живуть люди, які щиро й віддано люблять одне одного...

Восени 1921 р. М. Булгаков виїхав до Москви, аби присвятити себе літературній творчості. Спочатку він працював секретарем у Головлітпросвіті, потім — конферансьє в якомусь заштатному театрику на околиці... Нарешті його літературний хист помітили, і він став працювати хронікером і фейлетоністом у кількох московських

¹ Михайло Булгаков завжди писав слово «Місто» з великої літери, коли йшлося про його рідний Київ.

газетах. У редакції газети «Гудок» М. Булгаков співпрацював із такими талановитими письменниками, як І. Ільф і Є. Петров (автори романів «Дванадцять стільців» і «Золоте теля»), В. Катаєв, І. Бабель, Ю. Олеша. Усі вони були пов'язані з Україною, зокрема з Одесою. Протягом 1920–1922 рр. М. Булгаков також співпрацював із російською газетою «Напередодні», що видавалася в Німеччині. «Шліть побільше Булгакова!» — вимагав із Берліна від своїх московських колег відомий російський письменник О. Толстой.



Вітальня в будинку Булгакових на Андріївському узвозі.
м. Київ

У 1925 р. у журналі «Росія» вийшли друком дві частини першого булгаковського роману «Біла гвардія» (повністю був опублікований за кордоном, у СРСР — у 1966 р.).

Відомий російський поет-символіст М. Волошин (теж киянин, як і Булгаков) пророчо писав про «Білу гвардію» видавцеві М. Ангарському: «Ця річ видається мені дуже видатною; як дебют письменника-початківця її можна порівняти лише з дебютами Достоєвського і Толстого».

У московському літературно-журналістському середовищі киянин М. Булгаков тримався дещо осібно й гордовито, називаючи тамтешні галасливі літературні засідання «балом у лакейській». «Булгаков зачарував усю редакцію світською вишуканістю манер. Усе: навіть недосяжні для нас гіпсово-твердий, сліпучо-свіжий комірець і ретельно зав'язана краватка, цілування ручок дамам і майже «паркетна» церемонність поклону — абсолютно все виділяло його з нашого середовища, — згадували колеги письменника. — І звісно ж, його довгопола хутряна шуба, у якій він, сповнений власної гідності, піднімався до редакції...» З одного боку, такий світський антураж, як і знаменитий булгаковський монокль, декому здавалися викликом на тлі загальної розрухи. Проте, з іншого боку, у такій манері поведінки можна було розгледіти загострене почуття власної гідності.

Любов Євгенівна Білозерська, друга дружина М. Булгакова (з 1924 р.), згадувала: «Ми часто запізнаювалися і завжди поспішали. Іноді бігли за транспортом. Проте Михайло Опанасович завжди примовляв: «Головне — не втрачати почуття власної гідності!»». Це було життєве кредо письменника, і він не зрадив йому навіть під час знаменитої телефонної розмови з «вождем народів» Сталіним.

У щоденниках М. Булгакова за 1925 р. є такий запис: «Сьогодні в "Гудку" уперше я з жахом відчув, що писати фейлетонів більше не можу — фізично не можу». З цього зізнання почався Булгаков-письменник, хоча в альманасі «Надра» уже були надруковані його твори «Дияволіада» (1924) — сатира на радянську бюрократію та «Фатальні яйця» (1925) — про наукове відкриття «променя життя», який у руках неосвічених представників нової влади перетворився на «промінь смерті».

Створена в 1925 р., блискуча філософсько-сатирична повість «Собаче серце» не була опублікована (вона вийшла друком лише в 1987 р.). «Це гострий памфлет на сучасність, друкувати в жодному разі не можна» — таку нищівну «партійно-класову» оцінку твору дав тодішній заступник голови Раднаркому Л. Камєнев. Що ж, своя «логіка» у нього була, оскільки в «Собачому серці» М. Булгаков кинув виклик головній для революції ідеї соціальної рівності.

Сумирний пес Шарик, перетворений під час хірургічного експерименту лікарем Преображенським на «пролетаря Шарикова», ледь зіп'явшись з чотирьох на дві кінцівки, почав агресивно претендувати на роль «начальника» життя й мало не зжив зі світу свого «тата»-професора. Булгаков не вірив у можливість декларованих радянською владою революційних («хірургічних») перетворень людини й суспільства, протиставляючи їм шлях природної еволюції. Така позиція письменника суперечила одному з головних лозунгів більшовизму: «Хто був ніким, той стане всім». Однак пролетар Шариков так і залишився, по суті, псом Шариком — хто був ніким, той став нічим...

Більше того, письменник відкрито критикував (!) більшовицьку політику «червоного терору», через що в ті часи сам міг стати його черговою жертвою. І як пророча пересторога й розвінчання

майбутнього фашизму звучать його слова в повісті «Собаче серце»: «Ласка... єдиний спосіб, можливий у поводженні з живою істотою... Вони дарма вважають, що терор їм допоможе. Ні-с, ні-с, не допоможе, який би він не був: білий, червоний чи навіть коричневий!»

Звісно, така прямота висловлення драгувала багатьох. Під час обшуку в 1926 р. органи ОДПУ вилучили повість разом із щоденниками письменника. Проте «спрацювала» знаменита фраза Волаанда з «Майстра і Марга-



Кадр із кінофільму
«Собаче серце»
(режисер В. Бортко, 1988 р.)

рити»: «Рукописи не горять!» Через два роки за клопотанням Максима Горького М. Булгакову повернули рукопис «Собачого серця» та щоденники, які він негайно спалив. Протягом тривалого часу щоденники вважалися втраченими назавжди. Несподівано наприкінці 1980-х років КДБ передав до Центрального державного архіву літератури і мистецтва машинописну та фотографічну копії щоденників письменника. А 1997 р. вони були видані окремою книжкою й висвітлили чимало «темних плям» у його біографії та творчості. Отже, рукописи таки не горять, принаймні важливі.

Прем'єра п'єси «Дні Турбіних» відбулася 5 жовтня 1926 р. в славнозвісному Московському художньому академічному театрі. Вистава мала шалений успіх у глядачів, хоча радянська критика звинуватила автора в оспівуванні білого руху і назвала його «внутрішнім емігрантом», тобто людиною, яка не виїхала за кордон, але стала чужою у своїй країні.

Урятувало п'єсу, як не дивно, ім'я Сталіна, який подивився виставу 17 (!) разів, добре усвідомлюючи роль художньої літератури як могутнього засобу ідеологічного впливу на населення, а надто в умовах тоталітарної держави, якою був СРСР. Крім того, можливо, він цінував М. Булгакова як художника, як мужню людину, яка на відміну від багатьох діячів культури, що пристосувалися до умов тоталітарної системи, залишилася сама собою. Сталін навіть заявив: «Булгаков добряче бере! Проти шерсті бере! Це мені до вподоби!» Що ж, можливо, сміливість «брати проти шерсті» у певних політичних умовах якраз і свідчить про збереження людської гідності, яку так високо цінував митець...

Період з 1925 по 1929 р. у творчості М. Булгакова був найпродуктивнішим. «Дні Турбіних» увели його до кола провідних драматургів, інші п'єси ставились у кращих театрах столиці: у Театрі ім. Вахтангова — «**Зойчина квартира**» (1926), у Камерному театрі — «**Багряний острів**» (1928).

Однак життя письменника наприкінці 1920-х років було складним: постійна критика в пресі, зняття п'єс із репертуару театрів, відмови публікувати прозу. Булгаков збирав усі рецензії на свої твори та клеював їх до альбому. Якось він підрахував, що серед них було аж 298 (!) негативних і лише три позитивні рецензії; тобто майже сто проти одної! У подібній ситуації опинився згодом і його Майстер. Тож яке треба було мати самовладання, аби в таких умовах не занепасти духом, а продовжувати творити.

У 1931–1932 рр. до М. Булгакова прийшло нове натхнення, що пов'язано з коханням до Олени Сергіївни Шиловської. Стосунки в них були складними й неоднозначними, проте кохання перемогло життєві обставини.



Олена та Михайло Булгакови.
1936 р.

Останнім часом я дуже багато думав, чи може російський письменник жити за межами батьківщини, мені здається, що не може». Отже, «стовідсотковим» емігрантом М. Булгаков так і не став.

Письменник був приречений на мовчання та безгрошів'я й невідомо, що переживав важче. Він неодноразово звертався до радянських можновладців із клопотанням відпустити його з дружиною за кордон (цього разу в справжню еміграцію), проте відповіді так і не отримав.

28 березня 1930 р., у хвилину відчаю, письменник написав лист до уряду СРСР, що звучав як палка сповідь. Невдовзі після цього пролунав телефонний дзвінок у квартирі письменника: «А може, справді відпустити вас за кордон?» Митець несподівано від-

повів: «Останнім часом я дуже багато думав, чи може російський письменник жити за межами батьківщини, мені здається, що не може». Отже, «стовідсотковим» емігрантом М. Булгаков так і не став.



3 листа М. Булгакова до уряду СРСР

Дозріле в мені бажання припинити письменницькі муки змушує звернутися до уряду СРСР з правдивим листом... Боротьба з цензурою, хай яка б вона не була і за якої б влади вона не існувала, мій письменницький обов'язок, так само як і заклики до свободи друку. Я палкий шанувальник цієї свободи і вважаю, що якби будь-хто з письменників задумав доводити, що вона йому не потрібна, він скидався б на рибу, яка публічно запевняє, що їй не потрібна вода. Ось одна з рис моєї творчості... І нарешті, останні мої риси в знищених п'єсах «Дні Турбіних», «Біг» і в романі «Біла гвардія»: уперте зображення російської інтелігенції як кращого прошарку нашої країни... Таке зображення цілком природне для письменника, кровно пов'язаного з інтелігенцією. Але... автор у СРСР, нарівні зі своїми героями, отримує — незважаючи на свої великі зусилля **НЕУПЕРЕДЖЕНО ПІДНЯТИСЯ НАД ЧЕРВОНИМИ І БІЛИМИ**¹ — атестат білогвардійця-ворога, а отримавши його, як і будь-хто, розуміє, що може вважати себе пропашкою людиною в СРСР... Я прошу врахувати, що неможливість писати рівнозначна для мене похованню живцем... Я ПРОШУ УРЯД СРСР наказати мені терміново покинути МЕЖІ СРСР... Якщо ж і те, що я написав, є непереконливим і мене приречуть на довічне мовчання в СРСР, я прошу радянський уряд дати мені роботу...

Після телефонної розмови зі Сталіним опального письменника запросили на посаду режисера МХАТу. Булгаков залюбки режисерував, грав у виставах (як згадують сучасники, блискуче).

¹ Тут і далі — текстові виділення М. Булгакова.

Проте «царська милість» тривала недовго, і вже в жовтні 1937 р. М. Булгаков писав: «За сім останніх років я створив шістнадцять речей різного жанру, і всі вони загинули. Такий стан є неможливим. Удома в нас повна безперспективність і морок...»

Якщо перелічити назви неопублікованих та неінсценізованих творів за життя письменника, список вийде довгим. Достатньо згадати п'єсу «**Біг**» (1926–1928), театральну постановку якої глядачі так і не побачили. Те саме можна сказати й про п'єсу-гротеск «**Іван Васильович**» (1935) (за мотивами якої написано кіносценарій до кінокомедії «Іван Васильович змінює професію»). Подібна доля спіткала й драму «**Олександр Пушкін. Останні дні**» (1939).

Не побачила світу й документальна повість «**Життя пана де Мольєра**» (1933), написана на прохання Максима Горького для популярної в СРСР серії «ЖЗЛ» (рос. «Жизнь замечательных людей»). А п'єсу «**Мольєр**» ставили в МХАТі в 1936 р. лише декілька разів. Зрештою, М. Булгаков припинив співпрацювати з МХАТом і влаштувався лібретистом до Великого театру, а його «театральна доля» стала темою автобіографічного «**Театрального роману**» (1937).

Виятками з цього «правила» були здійснені в МХАТі інсценізація «Мертвих душ» М. Гоголя, а також поновлена за рішенням уряду вистава «Дні Турбіних» (обидві події — 1932 р.).

Востаннє письменник відвідав Київ у 1936 р. під час гастролей МХАТу. Він був присутній на виставі «Дні Турбіних».

Заробляючи на життя написанням лібрето для Великого театру та перекладами, М. Булгаков творив свій найвідоміший роман — «**Майстер і Маргарита**», закінчивши його за місяць до смерті. Останні глави хворий письменник продиктував дружині.

Якось М. Булгаков сказав дружині: «Я вмиратиму важко». Він виявився пророком. Перед смертю письменник осліп, майже втратив мову і відчував нестерпний біль. Дружина дотримала слова й не віддала його до лікарні. Михайло Булгаков помер удома, тримаючи її за руку. Сталося це 10 березня 1940 р. Прощальними словами митця були такі: «Я хотів служити народові...» Олена Сергіївна дотримала й ще одну свою обіцянку — опублікувала твори письменника.

Обидва (М. Гоголь і М. Булгаков. — Авт.) до нестями любили Київ, обом було незатишно в офіційному Петербурзі-Ленінграді, обидва творили свої шедеври в Москві, у ній же й палили свої рукописи, у першопрестольній обидва й упокоєні, причому на тому самому цвинтарі — під стінами Новодевічичого монастиря. Історія з надгробками ввійшла до анналів класичної містики: після перепоховання Гоголя в 1931 р. камінь з його могили — гранітна «Голгофа» — дев'ять років чекав смертної години Булгакова, аби лягти в його узголів'я. Заскладна гра для простого випадку...



Думка
фрагмента

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»



«Голгофа» — камінь з могили
М. Гоголя на могилі
М. Булгакова

Останній прихисток і вічний спокій Михайло Опанасович Булгаков знайшов на Новодівичому цвинтарі. До початку 1950-х років на його могилі не було ані хреста, ані пам'ятника.

Дружина неодноразово заходила до ритуальної майстерні при цвинтарі, аби замовити надгробну плиту, але ніяк не могла знайти потрібний матеріал. Якось вона помітила серед уламків мармуру величезний чорний камінь. «Що це таке?» — поцікавилася жінка в робітників. «А це ж «Голгофа»...» — відповіли ті. Цей чорний камінь нібито придбав у Криму письменник І. Аксаков і привіз до Москви кіньми. «Голгофа» з хрестом стояла на могилі М. Гоголя, аж доки до ювілею не встановили новий пам'ятник. «Купую!» — не роздумуючи сказала Олена Сергіївна. Гоголівська «Голгофа» стала надгробним пам'ятником М. Булгакова.

Якось, згадуючи М. Гоголя, а можливо, і те, що всі російські письменники «вийшли з гоголівської «Шинелі»» (Ф. Достоевський), М. Булгаков написав: «Учителю, укрий мене полою своєї чавунної шинелі». Так воно й сталося...

«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

ТВОРЧА ІСТОРІЯ РОМАНУ • Роман «Майстер і Маргарита» — чи не наймістичніший твір світової літератури. Те, що він знайшов-таки шлях до читача, уже є справжнім дивом. Передовсім рукопис першої редакції твору (який називався тоді «Копито інженера») згорів! І не було жодних гарантій, що, перебуваючи під політичним пресингом, будучи «внутрішнім емігрантом», письменник пересилить себе і повернеться до творчого задуму, почавши твір фактично з «чистого аркуша»...

По-друге, на думку дослідників творчості М. Булгакова, відома фраза Воланда про те, що «рукописи не горять», є відчайдушним викликом руйнівній роботі часу. Це могла бути й своєрідна «психологічна компенсація» письменника за душевні тортури, яких він зазнав, спалюючи своє дітище — найперший варіант твору, що через багато років уславив його ім'я...

Роман, який в остаточному варіанті отримав назву «Майстер і Маргарита», був розпочатий ще в 1928 р. і називався тоді зовсім

по-іншому. У другій редакції Булгаков додав підзаголовок «Фантастичний роман».

Зміна заголовків твору («Копито інженера», «Жонглер з копитом», «Син В.», «Гастроль», «Великий канцлер», «Сатана», «Пришестя», «Чорний маг», «Князь темряви» тощо) свідчить про інтенсивність творчих пошуків письменника, про глибоке опрацювання письменником величезного матеріалу: від демонології до «Фауста» Й. В. Гете. Лінія кохання Майстра й Маргарити в романі набувала вагомості поступово. Тож не дивно, що назва «Майстер і Маргарита» (третій варіант третьої редакції) виникла наприкінці роботи над твором. Натомість сюжетна лінія Воланда закладалася автором від самого початку.

КОМПОЗИЦІЯ РОМАНУ • Роман має надзвичайно складну ідейно-художню структуру. У ньому переплітається кілька сюжетних ліній. Насамперед лінія Воланда, який відвідав Москву і наробив там переполоху, а також дотична до неї лінія стосунків Майстра і Маргарити. Крім того, є лінія Ієшуа і Понтія Пілата, яка час від часу перетинається з попередніми.

Однією з найважливіших особливостей композиції «Майстра і Маргарити» є те, що за структурою це «роман у романі»: роман М. Булгакова про Майстра і Маргариту, дія якого відбувається в Москві 1920–1930-х років, органічно включає роман Майстра про Понтія Пілата та Ієшуа Га-Ноцрі, у якому описуються події початку нашої ери в Єршалаїмі (Єрусалимі). Дослідники часто називають ці розділи твору «євангельськими», оскільки в них письменник своєрідно переповідає текст Святого Письма.

ДЖЕРЕЛА РОМАНУ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»



Михайло Булгаков неначе готувався до написання роману протягом усього життя. Згадаймо, що його батько викладав курс демонології і для письменника образи представників нечистої сили були «знайомими» з дитинства. У процесі роботи над усіма редакціями роману М. Булгаков вів зошити, де збереглися його виписки з демонологічної, церковно-релігійної та історичної літератури, призначені для «остаточного опрацювання» тексту. За їх допомогою він звіряв календар роману, структурував його сюжет, вивіряв окремі історичні деталі в «єршалаїмській» частині, конструював «біографії» містичних гостей на балу Воланда. Особливо ж багато він запозичив із «Фауста» Й. В. Гете (про що свідчить навіть епіграф до роману).



Кадр із кінофільму
«Майстер і Маргарита»
(режисер Ю. Кара, 1994 р.)

У творі М. Булгакова всього чотири «єршалаїмських» розділи, однак їх роль важко переоцінити. І справа не тільки в тому, що їх герої з'являються на сторінках «московських» розділів або ж зустрічаються з героями роману, які діють у столиці СРСР (наприклад, Левій Матвій у Москві клопочеться перед Воландом за Майстра; Майстер, Маргарита і Воланд зі своїм почтом зустрічають на місячній доріжці... жорстокого прокуратора Іудеї Понтія Пілата).

Значно важливішим є те, що без роману Майстра про події в Єршалаїмі концепція письменника не була б реалізованою, зло не було б покарано. Адже добро перемагає лише в «єршалаїмських» розділах: Пілат — носій «тоталітарної свідомості», вірний приспівник імператора Тиберія, зрештою розкався і майже через дві тисячі років отримав прощення за злочинну страту Ієшуа (за концепцією М. Булгакова). Натомість у Москві після зникнення Воланда нічого не змінилося: так само пишуть доноси й зникають невинні люди, так само беруть хабарі за посади чи ролі в спектаклях, ті самі нездари-підлабузники з членськими квитками Спілки письменників проголошують себе літераторами, і (що значно гірше) суспільство вважає їх майстрами пера. Щодо долі Майстра й Маргарити дослідники сперечаються дотепер: що таке спокій, який нарешті отримує Майстер — це винагорода чи покарання?.. З одного боку, це прихисток від ворогів у колі друзів. Проте, з іншого боку, це, певною мірою, зрада ідеалів, відмова від творчості, бо за що ж тоді борювся Майстер і чим «вічний дім... з венеціанським вікном і витким виноградом» відрізняється від дач і безкоштовних обідів, що їх отримували «майстри МАСОЛІТу»? Адже митець якось написав: «Немає такого письменника, який би замовк. Якщо замовк, значить, був несправжнім. А якщо справжній замовк — загине...» То що ж, зло покаране тільки в «магічних» розділах твору? Там, де йдеться про реальний світ, М. Булгаков виступає реалістом: зло залишається злом...

«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» ЯК РОМАН-МІФ • Події будь-якого художнього твору розгортаються в певному художньому часі та художньому просторі. Іноді дослідники ведуть мову про їх неподільну єдність — художній *часопростір*. Літературознавці для позначення цього поняття вживають термін *хронотоп* (від грец. *chronos* — час і *topos* — місце, простір), що його ввів до наукового

обігу відомий російський літературознавець М. Бахтін ще на початку ХХ ст. У романі «Майстер і Маргарита» таких хронотопів, щонайменше, три.

По-перше, це Москва 1920–1930-х років: саме там відбувається наше перше знайомство з Берліозом, Іваном Бездомним і Воландом, саме «московським» розділам відведено найбільше (понад половину) місця в тексті «Майстра і Маргарити», саме з Москви відлітає у вічний космос Воланд зі своїм почтом.

По-друге, це Єршалаїм на початку нашої ери. Тут ми вперше зустрічаємося з Понтієм Пілатом, який вийшов *«у білім плащі з кривавим підбоєм... у криту колонаду... палацу Ірода Великого»*, де розгортаються події: страта Ієшуа Га-Ноцрі, зрада та покарання Іуди...

По-третє, це космічний хронотоп: вічний часопростір, місячна доріжка, на якій зустрічаються герої «московських» та «єршалаїмських» розділів, а також розставляються крапки над «і» у багатьох питаннях і сюжетних лініях.

Письменник майстерно поєднує «московські» та «єршалаїмські» розділи твору. Для цього він, наприклад, використовує майже дослівні повтори тих самих речень наприкінці попередніх і на початку наступних розділів.

Закінчення 1-го розділу («Ніколи не розмовляйте з невідомим»)	Початок 2-го розділу («Понтій Пілат»)
<p><i>...Усе просто: у білому плащі з кривавим підбоєм, човгавою кавалерійською ходою, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана...¹</i></p>	<p><i>У білому плащі з кривавим підбоєм, човгавою кавалерійською ходою, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана в криту колонаду між двома половинами палацу Ірода Великого вийшов прокуратор Іудеї Понтій Пілат</i></p>
Закінчення 2-го розділу («Понтій Пілат»)	Початок 3-го розділу («Понтій Пілат»)
<p><i>Було близько десятої години ранку</i></p>	<p><i>— Так, було близько десятої години ранку, вельмишановний Іване Миколайовичу, — сказав професор...</i></p>

Крім того, «московські» та «єршалаїмські» розділи поєднує мотив спеки: з одного боку, нестерпне сонце в Єршалаїмі, а з іншого — московська спекота.

¹ Тут і далі переклад А. Уліщенка, О. Уліщенко.

Особливості композиції та часопростору в романі «Майстер і Маргарита», а також специфіка його образної системи переконають, що романом-міфом його вважають зовсім не випадково. Дослідники називають своєрідне (не досвідоме, а повністю осмислене й навіть інтелектуалізоване) повернення до міфічного світобачення, до міфологічного часопростору «неоміфологізмом» (тобто «новим міфологізмом»). А появу такого жанру, як роман-міф, датують початком ХХ ст. Що ж дає підстави для визначення твору про Майстра і Маргариту саме як роману-міфу?



*Нотатки
філософа*

Роман-міф — епічний твір значного обсягу (роман), у якому використані особливості міфічного світобачення: вільне повернення від історичного (лінійного) до міфічного (циклічного) часу, сміливе поєднання реального та ірреального (елементи «магічного реалізму»). Зазвичай міф — це не єдина сюжетна лінія, він співвідноситься з різними історичними та сучасними темами. Для роману-міфу характерна ситуація, коли в сучасних явищах прозирає минуле й майбутнє.

У романі сміливо поєднуються реальне та ірреальне, буденність і фантастика. Таких прикладів у творі безліч: це і поява в реалістично зображеній Москві початку ХХ ст. Сатани (Воланда) та його супутників, і чарівне перетворення московської квартири на місце балу, на якому Маргарита була королевою, і фантастичний відліт Воланда в космічний простір... Ті, хто найбільше ображав Майстра, покарані також у «магічний» спосіб: Маргарита, верхи на швабрі, підлетіла до вікон їхніх квартир і вчинила там розгром...

ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ • У романі можна виокремити такі філософські проблеми: *добра і зла, вибору людиною власного життєвого шляху та відповідальності за цей вибір*. Ці проблеми вирішуються в усіх розділах роману, як у «єршалаїмській», так і в «московській» частинах.

Вони втілюються в актуальній для М. Булгакова антитезі *особистість – влада*. Письменник неодноразово опинявся в ситуації вибору, тож він досліджує психологічний стан особистості перед лицем влади дуже тонко, зі знанням справи.

Уважний читач здивований: де поділася сміливість Понтія Пілата, якого на полі бою не лякали ані ворожі мечі, ані натовпи варварів, коли він лишень уявив обличчя римського імператора? То що ж коїлося з цією мужньою людиною? Тваринний жах перед владою паралізував його, перетворивши на сліпе знаряддя несправедливості, одним із виявів якої став наказ про страту Іешу Га-Ноцрі.

Усемогутній прокуратор Пілат позбавлений внутрішньої свободи, яку має бідний мандрівний філософ, до того ж йому бракує сили звільнитися від несвободи. Кара за це — довчні тортури сумління. Мине майже два тисячоліття, як він у пасхальну ніч нарешті отримає прощення від того, кого свого часу малодушно не врятував.

У сучасному світі все значно гірше: залишатися самим собою можна тільки в божевільні... Не випадково в «московських» розділах проблема особистість—влада набула ще гострішого — особистісного — звучання, переростаючи в *проблему свободи творчості митця та його долі в умовах тоталітаризму*. Гостроту цієї проблеми засвідчує трагічна доля Майстра, який, ховаючись від обструкції та нищівної необ'єктивної критики, змушений був податися до божевільні. Пригадаймо альбом М. Булгакова з рецензіями. Отже, доля Майстра перегукується з долею письменника.

Михайло Булгаков заперечує шлях прислужництва митця владі й тим самим утверджує ідеал безкорисливого та самовідданого служіння мистецтву. Митець тільки тоді є Майстром, коли відчуває внутрішню свободу, яка є основою особистості. І роман Майстра про Іешуа — це та нитка, яка пов'язує духовні культури різних епох у проекції на майбутнє.

Письменництву в романі відведено основне місце. Ще в першому розділі редактор журналу і керівник московських письменників Берліоз витіює, повчаючи молодого поета Івана Бездомного. Спілка письменників виявляється не творчим об'єднанням, а солідною бюрократичною установою. Її основні функції — нагляд за письменниками та винагорода не талановитих, а послужливих зрадників мистецтва й духовності, як-от Лавровича дачею (чи не за цькування Майстра?), а рангом дрібніше — обідами за півціни. І виявляється, що найголовніше місце в «Будинку Грибоедова» — не МАСОЛІТ, а ресторан.

Літератори, перетворені на «інженерів людських душ», виявляються заздрісними й нездатними до звичайного людського співчуття. Члени правління зляться на покійного голову, бо через його смерть їм довелось вечеряти не на веранді, а в душному залі. Булгаков змальовує контрастну картину: з одного боку, закритавлене тіло Берліоза, а з іншого — розгульне бенкетування в ресторані. Відчай проникає в душу автора: «*О боги, боги мої, отрути мені, отрути!..*»



Кадр із кінофільму
«Майстер і Маргарита»
(режисер В. Бортко, 2005 р.)

Хіба може бути інакше в суспільстві, де художника визначають не за покликом його душі чи працями, а за посвідченням у шкіряній обкладинці. Ситуація в СРСР, коли «чиновник, озброєний пером, писав під наглядом чиновника, озброєного пістолетом», зайшла в глухий кут.

Традиційно дискусійним питанням є роль Воланда та його почту в розв'язанні конфлікту добра і зла. На перший погляд, такі персонажі є уособленням зла, однак у романі все значно складніше. Саме Воланд та його слуги карають зло: чесних людей вони не чіпають, зате зло «негайно просочується туди, де йому залишено хоча б щілинку: до буфетника з “осетринкою другої свіжості” і золотими червінцями в схованці; до професора, який призабув клятву Гіппократа... Тож усе ясніше усвідомлюємо, — пише дослідник творчості Булгакова П. Палєвський, — що зухвальці з компанії Воланда грають лише ролі, які ми самі для них написали... те саме, що В. Розанов визначив так: “Ми гинемо... від неповаги до себе”».

Як філософську, можна представити також *ідею безсмертя Мистецтва, Творчості*, утілену в афоризмі «Рукописи не горять!».

СИСТЕМА ОБРАЗІВ РОМАНУ • Хоча основні філософсько-моральні проблеми зосереджені навколо фігур Ієшуа Га-Ноцрі, Воланда, Майстра й Маргарити, у романі немає героїв, неважливих для розуміння авторської концепції та ідейно-художнього змісту твору.

Одним із центральних персонажів роману є *Майстер*. Цьому образу притаманні певні риси автобіографізму. Водночас цього філософа й митця можна легко уявити в контексті будь-якого століття (недаремно в романі жодного разу не згадане його справжнє ім'я, оскільки це зменшило б силу узагальнення персонажа). Водночас слово «Майстер» означає виняткову майстерність у якійсь справі. Можливо, саме тому і цькують його нездари з членськими квитками Спілки письменників у кишенях (як цькували й М. Булгакова).

Зовні Майстер трохи схожий на М. Гоголя. На цю паралель налягає і факт спалення Майстром свого роману, що перегукується як із долею другого тому «Мертвих душ» М. Гоголя, так і з долею першої редакції «Майстра і Маргарити» М. Булгакова.

Крім того, дослідники помітили в образі Майстра риси гетевських персонажів. Так, Майстер наближений водночас і до Вагнера — прихильника гуманітаристики, і до Фауста (узяти хоча б його кохання до Маргарити, у Гете — Гретхен). Булгаковський Майстер — філософ, він навіть наділений певною схожістю з філософом І. Кантом. Можна довго шукати й знаходити прототипи

Майстра як в історії, так і в літературі, але найважливіше те, що цей персонаж утілює більшість позитивних рис (як їх розумів М. Булгаков). Саме позиція Майстра (навіть не опозиція до влади і реальних умов життя, а їх ігнорування) і дозволила йому створити шедевр – роман про Понтія Пілата.

Центральним жіночим персонажем роману є *Маргарита*. Традиційно її образ асоціюється з вірним і вічним коханням (хоча існують інші погляди). До позитивних рис героїні належить милосердя, адже вона домагається прощення спочатку для Фріди, а потім і для Понтія Пілата. За Булгаковим, саме милосердя й кохання бракувало сучасному йому суспільству.

Образ Маргарити неоднозначний: з одного боку, вона заступниця покараних, захисниця і месниця за Майстра. З іншого – зруйнувала свою першу сім'ю, до того ж відьма, дещо цинічна у своєму ставленні до людей. Проте більшість дослідників тлумачить її образ як певний ідеал вічного, непроминушого кохання. Маргарита чи не єдина (крім, звісно, творчості) опора Майстра в земному житті. Недаремно можливим прототипом Маргарити дослідники називають останню дружину письменника – Олену Сергіївну, на руках у якої він помирав і який диктував останні розділи роману. Це гідна пошани відданість. Маргарита оберігає Майстра і в космічному вимірі, з'єднавшись із ним у потойбіччі, у подарованому Воландом останньому приюту.



Кадр із кінофільму
«Майстер і Маргарита»
(режисер В. Бортко, 2005 р.)

ПРИЧИНИ ПОПУЛЯРНОСТІ РОМАНУ • Важко навіть уявити, що читач міг не побачити цього твору взагалі. Адже М. Булгаков пішов із життя в 1940 р., а роман «Майстер і Маргарита» широка публіка вперше прочитала аж в 1966 р. Саме тоді журнал «Москва» почав друкувати його розділи зі значними скороченнями. Повністю ж роман побачив світ у 1973 р., тобто через 33 роки (вік земного життя Ісуса Христа) після смерті автора.

Твори письменника були й залишаються популярними. Він не був «автором однієї книжки». Однак вершиною творчості письменника, безперечно, є роман «Майстер і Маргарита». У чому ж секрет його надзвичайної популярності? Мабуть, вичерпно відповісти на це запитання неможливо, однак процес пошуку відповіді багато важить в осягненні творчих секретів митця.

ПИСЬМЕННИК-ПРОРОК

Роман «Майстер і Маргарита» написаний у період між двома світовими війнами, коли дедалі більшої сили набував тоталітаризм у вигляді гітлеризму й сталінізму. Сучасник М. Булгакова, поет В. Маяковський, влучно охарактеризував ситуацію: «Нам з тобою мислить годі, думають за нас вожді!» Можливо, М. Булгакова й не цікавили політичні аспекти порушеної в романі проблематики, але ж недаремно справжніх письменників завжди величають пророками, які передбачають майбутні катаклізми й події.

У романі «Майстер і Маргарита» неначе злилися воедино, зазвучали в унісон усі таланти, усі специфічні риси, усі творчі знахідки письменника, які були до того «розсіпані» в інших його творах.

Насамперед це суто булгаковське *поєднання реалістичного опису буденного життя та найсмівливішого польоту фантазії, містики*. Михайло Булгаков якось сказав про себе: «Я — містичний письменник». У повісті «Собаче серце» за допомогою фантастичних елементів він висміяв соціальний експеримент більшовиків. Концепція письменника визначена: як собаче серце ніколи не стане людським, так і темні, неосвічені люди (нові «господарі життя») ніколи не стануть інтелігентами, людьми культури...

Подібний прийом використано й у романі «Майстер і Маргарита». Задля покарання (хоча б уявного) всесильного карального органу (НКВС) і тих темних сил, які тяжіли над самим М. Булгаковим, письменник «викликає» до Москви найтемнішу, найстрашнішу «каральну» силу — Воююча та його почет.

Дійсно, «покарання» тоталітаризму було можливе лише у вигаданому світі письменницької фантазії М. Булгакова. У вільному фантазуванні, у схильності до буденного зображення найфантастичніших подій і персонажів митець певною мірою наслідує свого улюбленого письменника М. Гоголя (пригадаймо демонологічних персонажів із «Вія», «Зачарованого місця», «Пропалої грамоти», «Ночі перед Різдом»).

Можливо, однією з причин популярності «Майстра і Маргарити» була гідна подиву об'єктивність у зображенні радянських реалій. У романі виведено безліч негативних типів, які непогано пристосувалися в країні проголошеної, але так і не реалізованої «загальної справедливості».

Дуже гостро у творі звучить критика тоталітаризму (надто в неприми-



С. Алімов. Ілюстрація до роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. 1975 р.

«БІЛИЙ ПЛАЩ ІЗ КРИВАВИМ ПІДБОЄМ», АБО БУЛГАКОВ І СТАЛІН

Дослідники творчості М. Булгакова переконані в тому, що впродовж багатьох років Сталін грався з письменником, як кіт із мишею. При цьому зовсім він наче й віддавав належне таланту письменника, а по суті нищив його. То чи не символізує таку ситуацію «білий плащ із кривавим підбоєм», який носив Понтій Пілат? Можливо, поєднання білого й червоного в Булгакова є символом тоталітарної влади, яка, декларуючи справедливість і законність, насправді є тиранічною і ґрунтується на крові?

У 1926 р. у квартирі М. Булгакова в Москві відбувся обшук. Невдовзі в одному з листів Сталін назвав п'єсу «Біг» «антирадянським явищем». В усіх театрах негайно було знято з постановки його п'єси та заборонено видання його прози. Саме тоді письменник звернувся з листом до Сталіна. Актом примирення мала стати п'єса «Батум» про юність вождя. Спочатку все йшло начебто добре, твір замовили одразу декілька театрів. Актори разом із М. Булгаковим навіть вирушили до Батумі, аби краще відчутти атмосферу міста. Телеграмою їх повернули назад у Москву. «Він підписав мені смертний вирок», — сказав письменник дружині. Що не сподобалося Сталіну в п'єсі, яка мала його улавити, достеменно невідомо. Відома лише його репліка керівникові МХАТу В. Немировичу-Данченку: «П'єса непогана, але ставити не варто». Можливо, саме в цьому витонченому езуїтстві й полягав сенс: спочатку примусити письменника написати про себе (тобто фактично підкоритися), а потім знехтувати ним?

ренному конфлікті «митець і влада»). Особливо дратівливою виглядала позиція М. Булгакова в 1930–1940-х роках у СРСР, адже вона різко контрастувала з типовими для того часу творами зовсім іншої тональності.

Популярності роману сприяє його дивовижна здатність задовольняти потреби й запити найширшої аудиторії: від пересічних читачів до справжніх літературних гурманів. Кожен знаходить у тексті щось «своє», те, що цікавить саме його. Читач менш вибагливий зосереджує увагу на описі стосунків любовної пари — Майстра й Маргарити. Натомість досвідчений читач із задоволенням «відстежує», «ловить» у тексті ремінісценції та алюзії, якими рясніє роман. Інтелектуалам імпонує філософічність твору, чудове знання письменником світової культури — від часів античності до сучасності.

Не можна не відзначити афористичності мови роману. Твір цитується в найрізноманітніших контекстах. Широко відомими стали вислови: *«Ніколи й нічого не просить! Ніколи й нічого, і надто в тих, хто сильніший за вас. Самі запропонують і самі все дадуть!»*; *«Аннушка вже купила олію, і не лише купила, а й навіть розлила. Так що засідання не відбудеться»*.

А про популярність вислову *«Рукописи не горять!»* годі й казати — він цитувався і цитується надзвичайно часто в найрізноманіт-



Музей М. Булгакова (дім Турбіних). м. Київ

ніших контекстах. Промовистим підтвердженням цього є той факт, що навіть опоненти М. Булгакова, які критикували його за відсутність у «Майстрі і Маргариті» «класового підходу», полюбили використовувати саме цю цитату з роману. Стаття одного з цих критиків так і називалася — «Чи горять рукописи?».

Кожен майстер відкрито чи потай мріє про безсмертя для своїх творів, про те, аби вони були цікавими для далеких нащадків. Недаремно ж мотив підбиття підсумку творчого життя, відомий ще від знаменитої оди римлянина Горація «Пам'ятник», що став стрижневим у світовій літературі, надихнувши на подібні рядки В. Шекспіра і Д. Мільтона, О. Пушкіна і М. Рильського...

«Я спорудив пам'ятник, тривкіший за сталь» — так почав свій уславлений твір Горацій. І час довів, що поет мав рацію, адже його твори живі й донині.

«Рукописи не горять!» — продовжив його думку М. Булгаков і також не помилився. Попри всі реальні та наймістичніші перепони, роман «Майстер і Маргарита» знайшов шлях до читача й увічнив ім'я Майстра.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості М. Булгакова. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як ви розумієте його відомий вислів «Рукописи не горять!»?

2. Як життєвий і творчий шлях М. Булгакова пов'язаний з Україною? У яких творах письменника і як саме згадується Київ?

3. Як ви розумієте слова М. Булгакова, адресовані М. Гоголю: «Учителю, укрий мене полою своєї чавунної шинелі»? Як життя та творчість М. Гоголя вплинули на життєвий і творчий шлях М. Булгакова?

4. Чи мав підстави митець називати себе «містичним письменником»? Відповідь аргументуйте конкретними прикладами.

5. Якою ви уявляєте атмосферу в будинку Булгакових на Андріївському узвозі в Києві? На підставі яких джерел сформувалося ваше уявлення про цей будинок?

6. Як, на вашу думку, письменник утілював у життя своє кредо: «Головне — не втрачати почуття власної гідності»? Наведіть конкретні приклади.

7. Як ви розумієте вислів «внутрішня еміграція»? Чому М. Булгакова називали «внутрішнім емігрантом»? Чи згодні ви з

такою характеристикою життєвої позиції письменника? Відповідь аргументуйте.

8. Як ви думаєте, чому роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита» вважають вершиною творчості письменника? У чому причини популярності твору?

9. Наведіть приклади поєднання письменником у романі елементів реального та ірреального. Як ви думаєте, який із двох пластів (реалістичний чи магічний) відіграє важливішу роль у втіленні творчого задуму автора? Відповідь аргументуйте.

10. Назвіть головних героїв твору, складіть план їхньої характеристики та доберіть відповідні цитати.

11. Назвіть часові проміжки й місця дії (хронотопи) роману. Проілюструйте прикладами з тексту художні засоби їх зв'язку.

12. Яку роль у «Майстрі і Маргариті» відіграє роман Майстра про Ієшуа Га-Ноцрі та Понтія Пілата? Як ви думаєте, для чого Булгакову знадобилася така складна композиція твору? Що вона дає з погляду втілення авторської концепції?

13. Які робочі назви роману ви пам'ятаєте? Про що, на вашу думку, свідчить велика кількість її варіантів? Якби ви не знали автора й назви роману, яку б дали назву цьому твору, прочитавши його вперше?

14. Назвіть основні проблеми роману «Майстер і Маргарита». Чи пов'язані вони між собою? Як саме?

15. Наведіть приклади афоризмів із тексту роману та/або інших творів М. Булгакова («Рукописи не горять!»...).

16. Ким, на ваш погляд, є Воланд: караючим злом, байдужим спостерігачем, демонічним спокусником? Чому існують різні погляди щодо героя? Відповідь аргументуйте.

17. Як у романі змальовується радянська дійсність 1920–1930-х років?



18. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої М. Булгакова і світова художня культура», у якій використайте фрагменти художніх фільмів, знятих за творами письменника.

19. Підготуйте мультимедійну інтернет-мандрівку-презентацію «Шляхами Михайла Булгакова», а також знайдіть і вмонтуйте в показ меморіальні знаки, які увічнюють пам'ять про письменника.

20. Напишіть есе на одну з тем:

- «Булгаковський Київ»;
- «Яке враження справили б на Воланда сучасні люди?».

ГЛИБИННІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ ПОЧАТКУ ХХ ст.



Для світової літератури та культури початок ХХ ст. став не просто «межею віків», не тільки часом звичної зміни століть, а й добою «тектонічних» естетико-літературних зрушень, подібних до глобальних художніх зламів межі античності та Середньовіччя або рубежу Середньовіччя та Нового часу.

Криза позитивізму, яка відчувалася вже в другій половині ХІХ ст., розчарування новими суспільними явищами й тенденціями, зумовленими зміною влади аристократів на владу «грошового мішка», зневіра в можливостях раціонального пізнання дійсності й ще десятки причин і тенденцій — усе це досягло на початку ХХ ст. «критичної маси».

Наприкінці ХІХ ст. естетичною «відповіддю на виклики часу» стали декаданс та естетизм із притаманними їм настроями песимізму, розчарування, скепсису. У літературі ці настрої чи не найяскравіше втілилися в явищах раннього модернізму: символізму, імпресіонізму та інших напрямів і течій.

Натомість початок ХХ ст. ознаменований переходом від раннього модернізму до зрілого. У чому ж полягала принципова різниця між раннім і зрілим модернізмом? Насамперед можна пригадати суттєві розбіжності в ставленні до дійсності, до реального життя з його проблемами. Так, ранній модернізм успадкував від романтизму презирливе ставлення до «нищої, сірої, нецікавої» дійсності. Яскравим прикладом є протиставлення «двох світів» у Е. Т. А. Гофмана — його герої тікають зі світу філістерів до світу ентузіастів. Це неприйняття «буденності», негативне ставлення до дійсності, протиставлення їй культу краси й мистецтва, які покликані «тягар життя... зробити легшим, а всесвіт — менш гидким!», червоною ниткою пронизує творчість багатьох письменників другої половини ХІХ ст. (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, О. Уайльд та ін.).

Принагідно зауважимо, що ці умонастрої й тенденції найяскравіше втілилися в поезії, адже саме поети зазвичай стають

першовідкривачами нових теренів літературної творчості. Роль «піонерів» поети відігравали й на початку ХХ ст. Романтичне й ранньомодерністське заперечення дійсності почало змінюватися на її художнє сприйняття, опанування. Звісно, ідеться не про соціально-політичні аспекти, а про вихід з «естетичного глухого кута».

Саме в цю добу розквітає експресіонізм (передовсім у німецькій і австрійській літературах). Показово, що його домінування, як і «зміна віх» загалом, тісно пов'язане з кризою символізму. Недаремно ж російські акмеїсти (М. Гумільов, А. Ахматова та ін.) декларували, що вони рішуче поривають із символізмом, оскільки не хочуть залишатися в ХІХ ст., а є поетами нового — ХХ ст. Хоча на самому початку ХХ ст. російська поезія також «перехворіла» на символізм, «успадкований від Заходу» (О. Блок), однак період його розквіту був нетривалим...

До того ж буремна епоха породила митців, творчість яких не вкладається у «прокрустове ложе» жодного з модерністських чи немодерністських художніх напрямів і течій. Це «синтетичні» таланти, які, мов бджоли, збирали «мед поезії» на різних літературних полях: чи то символістському, чи то неоромантичному, чи то реалістичному, чи то експресіоністському...

Однією з найяскравіших постатей на небосхилі тогочасної поезії є поет світового рівня — Райнер Марія Рільке.



Ф. Марк. Олені в лісі.
1913–1914 рр.

Читача... нелегко захопити якоюсь книгою, котра під виглядом мистецтва сповіщає про життєву метушню чоловіків та жінок. Усе це читач уважає соціологією і психологією і, можливо, залюбки сприйме, якщо воно подаватиметься не в змішаному вигляді, а в соціологічних або психологічних термінах. Але мистецтво для нього — то дещо інше.

Сучасна поезія — це вища алгебра метафор.

Х. Ортера-і-Гассет



Райнер Марія РІЛЬКЕ

1875—1926



Не зводьте пам'ятників. Хай для слави
троянда тут щороку розцвіта.
Бо то Орфей...

Р. М. Рільке

Життєвий і творчий шлях

«*І вірю я, що вічності хоч трохи несучи в собі...*» Мабуть, без такої віри не може відбутися справжній Поет, Майстер. Автор цих рядків, відомий австрійський письменник Райнер Марія Рільке, відбувся як Майстер (у булгаковському розумінні цього слова) і ввійшов у безсмертя...

Кожна епоха має своє уявлення про справжнього поета. В античну добу — це еллін Гомер або римлянин Вергілій, в епоху Ренесансу — італієць Ф. Петрарка чи англієць В. Шекспір... А ось для мистецького загалу 20-х років ХХ ст. таким поетичним кумиром був австрієць Р. М. Рільке. Саме за художнім часом Рільке «звіряли свої годинники інші поети» (*Б. Пастернак*). Австрійський поет ніби уособлював апостольське служіння мистецтву: «Я... не маю права просто через голод обрати перший-ліпший фак, який перешкодить розвиткові моїх справжніх художніх завдань, перетворить їх на дрібницю, принизить до речі другорядної важливості». Він провістив світовідчуття громадянина світу: «Мушу сказати, що я (за народженням австрієць) ніколи не мав вітчизни і що інтереси та цілі людей, які мене оточували, завжди були чужі моїм настроям і прагненням... То хто ж він такий — цей «поетичний еталон» початку ХХ ст.?

Райнер Марія Рільке народився 4 грудня 1875 р. в м. Празі в небагатій родині службовця залізничної компанії. Мати майбутнього поета належала до заможних празьких буржуа, вона звикла до розкошів і мала неабиякі запити. Можливо, саме її амбіція-

ми обумовлене довге ім'я, яке при народженні отримав син, — Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія. Невдоволена своїм суспільним становищем і шлюбом, вона покинула чоловіка й переїхала до Відня, де з головою поринула у вир світських розваг. Це травмувало сина, який навіть через багато років відчував біль, зустрічаючись із матір'ю. Хлопчика віддали до закритого військового навчального закладу. Батьки мріяли побачити, як він успішно підніматиметься шаблями ієрархічної драбини Австро-Угорської імперії. Рільке ледь витримав у військовій школі п'ять років. Він скаржився, що настільки був пригнічений жорстокими переживаннями дитинства, що певні риси його характеру вже не розкриваються ніколи. Згодом поет назвав роки, проведені в кадетському корпусі, найстрашнішим часом свого життя.

Через слабе здоров'я й психологічний стан батько мусив забрати юнака додому. Навчатися в гімназії Рільке також не міг: довелося б сісти за парту разом із десятилітніми хлопчиками. Тому надалі він займався вдома з приватними вчителями. Юнак учився старанно і за рік пройшов перші шість класів гімназії. Отже, атестат зрілості Рільке отримав майже вчасно. З 1895 р. він — студент, слухає лекції в найкращих університетах Праги, Берліна, Мюнхена. Його вабили до себе філологія та мистецтво.

Юнак уже знав, чому хоче присвятити своє життя: у 1894 р. вийшла друком його перша книжка **«Життя й пісні»**. На обкладинці був також напис «Пісні, даровані народові». Хоча Рільке був не дуже заможною людиною, він безкоштовно розсилав цю збірку до лікарень і робітничих об'єднань, вважаючи, що нужденні потребують поезії, але не мають грошей на книжки. Поет хотів «нести в убогі хатини хоч трохи радості й світла, пробуджувати в душі народу прагнення до кращого життя». Згодом йому стало соромно за «слабкі» вірші, які ввійшли до збірки, і він почав скуповувати й нищити свій поетичний дебют.

Життєвий і творчий шлях Р. М. Рільке був так само складним, як і тогочасна культурна ситуація у світі. Криза буржуазної цивілізації, дегуманізація людини, її трагічний розлад зі світом — усі ці ознаки ХХ ст. письменник переживав дуже гостро.

Цікавою є його творча еволюція. Заперечення австрійського впливу, пов'язане з тогочасною ситуацією в імперії (це був занепад її могутності з притаманним йому передчуттям катастрофи, фіналу), можна зрозуміти. Проте незаперечним є вплив на поета західноєвропейської, зокрема німецької, культурної традиції, причому в її розвитку. Якщо ранньому Рільке був близький романтик Г. Гейне з його «Книгою пісень», то зрілого поета цікавить насамперед філософічність творів Й. В. Гете.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. в європейських літературах значного поширення набувають модерністські течії, з якими буржуазні літературознавці прагнуть поєднати поезію Рільке, не виявляючи, однак, у цьому одностайності. Одні відносять її до символізму, інші — до експресіонізму, останнім часом на догоду моді пов'язують її з екзистенціалізмом. Справді, певними гранями, у різні періоди й різною мірою поезія Рільке перехрещувалася з модерністськими течіями, зокрема із символізмом, не зливаючись, проте, з жодною з них, далеко виходячи за їх вузькі рамки.

Д. Наливайко

Дослідники наголошують, що Рільке вирізнявся широкими інтересами й здатністю активно засвоювати та синтезувати набутикі інших європейських літератур і культур — романських і слов'янських. Можна стверджувати, що творчість Рільке значною мірою була свідомою й цілеспрямованою спробою синтезування європейської культури в трьох її основних складових — германській, романській та слов'янській. Тож зрозумілими стають його спроби творити не лише німецькою, а й французькою та російською мовами: він ніби хотів зруйнувати мовні бар'єри на шляху до читачів-іноземців.

Оскільки Рільке народився в Празі, він мав змогу безпосередньо ознайомитися із самотньою слов'янською, зокрема чеською, культурою. Недаремно любов до неї бринить у багатьох рядках його поезій:

Повнять мене
чеські пісні хвилюванням,
плинучи з тихим звучанням
в серце сумне.

«Народна пісня» з ранньої
збірки «Дари ларам»¹

Поет хотів побачити світ, дослідити його розмаїття, тому майже все життя подорожував. Європа, Російська імперія, Близький Схід — ось неповний перелік його маршрутів. Рільке ніколи не отожднював себе ні з Австро-Угорською імперією, ні з австрійською літературою. Своїми духовними джерелами він уважав Російську імперію та Францію (Париж).

Поет зацікавився Росією завдяки химерній жінці, французькій за походженням, яка там народилася й провела дитячі роки. Саме під впливом Лу Андреас-Саломе і разом із нею про-

¹ Тут і далі переклад М. Бажана.

тягом 1899–1900 рр. Рільке двічі побував у Росії. Спілкування з російською інтелігенцією, безкрайні простори й православ'я справили на поета надзвичайно великий вплив. Хоча Росія, як і Австро-Угорщина, була імперією, однак поет їй це «пробачав» і сприймав як єдиний духовний організм. У Москві Рільке потоваришував з художником-імпресіоністом Л. Пастернаком і з професором-мистецтвознавцем І. Цветаєвим, неоднаразово був у них удома, познайомився з їхніми дітьми і навіть не здогадувався, що через чверть століття назве листування з талановитими поетами М. Цветаєвою і Б. Пастернаком «блуканням трьох душ, трьох зірок на небосхилі Всесвіту». Під час другої подорожі Російською імперією Рільке вирішив відвідати Україну. Як писав він у листі до Л. Пастернака, «в очікуванні майбутньої подорожі я почуваю себе так, неначе дитина перед Різдвяними святами».

Зустріч з Україною зачарувала поета. Він одразу збагнув, що Київ — це «священне місто, де Русь уперше заявила про себе» («**Пісня про Правду**»). Особливо ж його шляхетну душу вразила Києво-Печерська лавра. Вона стала наче реальним утіленням тієї духовності, до якої прагнув поет. Він навіть мріяв оселитися в Києві, цьому «близькому до Бога» місті, і прийняти православ'я, але всі карти сплутало кохання... «Згадую полтавські степи, надвечірні зорі, хатки, й охоплює душу сум, що мене там немає», — записав поет у щоденнику 1 вересня 1900 р. Через двадцять років у його віршах з'являться реалії українських пейзажів.

А поки що Рільке подорожував Дніпром, знайомився з українцями, піднімався на Чернечу гору, щоб поклонитися Кобзареві, і захоплювався українським фольклором. Рільке вважав, що відчув дух святої Київської Русі.

Під впливом двох подорожей Росією й Україною Рільке написав два поетичні цикли збірки «**Книга годин**» (1905): «Книга життя чернечого» і «Книга прощ». В останній яскраво відобразилися київські враження, а вірш «**В оцім селі...**» навіяний поету перебуванням на Полтавщині: «Це було закличне звучання далини й самотності, яке залунало в мені одного разу під Полтавою, увечері, коли хатини були такі німі й самотні перед ніччю, що насувалася».

РІЛЬКЕ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Українською мовою твори Рільке перекладали М. Зеров, М. Бажан, М. Лукаш, М. Йогансен, О. Луцький, Юрій Клен, Л. Мосендз, М. Орест, П. Тичина, Л. Первомайський, В. Стус, Б.-І. Антонич, В. Коптілов, Д. Павличко та ін.



П. Модерзон-Бекер.
Портрет К. Рільке-
Вестгоф.
1905 р.

У 1901 р. Рільке одружився з молодою талановитою скульпторкою Кларою Вестгоф, яка працювала в знаменитого митця Огюста Родена. У 1902 р. в подружжя народилася дочка. Однак через матеріальну скруту сімейне життя не склалося. У пошуках заробітку поет опинився в Парижі й оселився в «бодлерівському кварталі», познайомився з О. Роденом, а також іншими паризькими митцями й затримався там майже на десять років.

У 1902–1904 рр. австрійський поет переклав «Слово о полку Ігоревім» (опубліковане 1930 р.).

Перша світова війна вразила Рільке своєю жорстокістю й безглуздям. Подальші європейські соціальні катаклізми зародили в його душі страх і відчай, що спричинило глибоку творчу кризу. Останні роки свого життя Р. М. Рільке провів у Швейцарії, у «замку Мюзоз». Надрукував «Дуїняські елегії» (1923) і «Сонети до Орфея» (1923). Його письмовий стіл був завалений кореспонденцією з усього світу, проте сил читати її вже не було.

29 грудня 1926 р. Р. М. Рільке помер від лейкемії в санаторії Валь-Монт.

«ОРФЕЙ, ЕВРІДІКА, ГЕРМЕС»

Вірш входить до збірки «Нові поезії» (ч. 1–2, 1907–1908). Вірш було написано восени 1904 р. в м. Йонсереді (Норвегія). У цей період Рільке намагався знайти новий творчий шлях, про що писав в одному з листів: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей, — таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітинку мого мистецтва — не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все». У цьому ставленні до ролі мистецтва і, зокрема, до поезії відчутний вплив орфістики. Не випадково образ Орфея став наскрізним у творчості Рільке.

Сюжетна основа вірша добре відома. Її неодноразово використовували у світовому мистецтві: уславлений співець Орфей спускається до підземного царства, аби повернути на землю (воскресити) свою померлу дружину німфу Еврідіку. Подорож, на жаль, закінчилася нічим. Після цієї невдачі Орфей уже не міг грати та співати, за що й був розтерзаний вакханками, а йо-

го ліру хвилі викинули на берег острова Лесбос. Подорож Орфея — це найперша мандрівка людини по тойбіччям. Одисей та інші персонажі античної міфології потрапляють до царства Аїда й повертаються звідти вже після Орфея.

Рільке — поет простих слів, можливо, навіть прозаїчних, але не приземлених, бо в його віршах зникають видимі межі обрїю й розгортається безмежжя, коли думка, асоціація підноситься і кінця цьому не видно. Саме це поєднання прозаїчності й неосяжності характерне й для вірша «Орфей, Еврідіка, Гермес». На перший погляд може здатися, що це лише спроба в поетичній формі відтворити зміст міфу, герої якого зображені на античному рельєфі. Хоча в назві вірша перелічено дійових осіб, у тексті жоден із них на ім'я не названий. Орфей — «стрункий мужчина в киреї голубій», Еврідіка — «вона», «кохана», Гермес — «бог мандрівок і доручень давніх». У творі персонажі представлені переважно займенниками, що створює ефект всеосяжності, адже будь-хто може стати героєм історії про втрачене кохання. Рільке не намагається якимось по-новому переповісти відомий міф. Він зосереджується на глибинному відчутті героїв, які йдуть «блідою стягою дороги» Аїду.

Перед нами розгортається картина потойбіччя, «душ копальня дивовижна», де «поміж корінням струміла кров, що до людей текла». «Урвисті скелі, і ліси безлюді, і зведені над пустою мости» — усе це лише підсилює атмосферу тиші й безлюдного простору. Перед нами — три постаті, одна з них попереду, дві інші йдуть далеко позаду, одна за одною. Перший (Орфей) намагається пройти цей шлях швидше: «...і крок його жадібно жер дорого великими шматками». Однак усі помисли його були позаду: що роблять ті двоє? Чи йдуть за ним?

Чуття у ньому буцімто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги,
а нюх і слух позаду залишались...

Хотілось обернутися, щоб переконатися, що все гаразд, але ж саме цього й не можна було робити...



Ж. Дельвіль. Орфей. 1893 р.



Орфей, Еврідіка, Гермес.
Античний рельєф

Традиція потрактування цього міфічного сюжету зосереджується на Орфеї, залишаючи осторонь інших персонажів міфу. А в Рільке саме вони виходять на передній план чи принаймні не поступаються значущістю Орфеєві.

Образ Еврідіки вперше вводиться в строфі з обрамленням *«така кохана»*. Нагнітання слів із коренем «плач» створює атмосферу смутку та жалю, що пройняв світ після її смерті: *«ліра оплакала за плакальниць усіх»*, *«світ на плач суцільний обернувся»*, *«плачливий світ»*, *«плачливе небо в скривлених зірках»*. Перед нами образ жінки, котра перебуває вже в іншому світі, таїна якого відкривається їй після смерті:

Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.
Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.

Можливо, найцікавіша в цьому вірші постать Гермеса, який виступає тут не як бог торговців і шахраїв, а як Гермес Трисмегіст (*«тричі великий»*, *«потрійно звеличений»*), якому відкриті всі три світи. Людські долі йому небайдужі, у розпачі він повернувся за Еврідікою, яка простувала назад до Аїду, *«печальнозоро»*, безмовно озирнувся на Орфея, який *«при виході у світло»* стояв *«темний, що його обличчя не розпізнати»*. А що ж Еврідіка? Лише вона позбавлена земних емоцій. Орфея для неї вже не існує. Її сутність виражає фінальний рефрен вірша:

А там здаля, при виході у світло,
стояв хтось темний, що його обличчя
не розпізнати. Він стояв і бачив,
як на стязі дороги польової
печальнозорий бог і посланець
безмовно обернувся, щоб іти

за постаттю, яка назад верталась,
хоч довгий саван заважав їти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.

*Нотатки
філософа*

Гермес (у давніх римлян Меркурій) — у давньогрецькій міфології посланець богів, провідник душ до підземного царства (Аїду), бог красномовства, покровитель магії та астрології. Винайшов міри, числа, абетку й навчив цього людей. Саме він установив астрологічний порядок сузір'їв. Його друге ім'я — Трисмегіст, бо він має доступ до всіх трьох світів: світу богів, світу людей та потойбічного світу.

Герметизм — це вчення про вищі закони природи, що підпорядковані принципам причинності та аналогії. Герметизм охоплює три дисципліни: астрологію, алхімію і теургію, що відповідають трьом частинам макрокосму: світу астральному, світу фізичному і світу духовному; і трьом частинам мікрокосму (людини): тілу, душі й духу.

«ОСЬ ДЕРЕВО ЗВЕЛОСЬ...»

Вірш відкриває збірку «Сонети до Орфея», яка з'явилася несподівано, наче саме Небо послало її поетові перед смертю... 55 сонетів він написав у лютому 1922 р., коли жив у Швейцарії, у замку Мюз. У цій збірці Рільке славить природу, Творця і саме життя, хоча в цей час уже перебував у полоні смертельної хвороби. Збірку він присвятив юній талановитій танцівниці В. Оукама-Кнооп, яка померла від лейкемії, хвороби, що згодом забрала й самого поета. Він бачив її лише двічі на домашніх концертах у Мюнхені, але її трагічна доля не залишила його байдужим і надихнула на створення цього циклу. Збірки «Нові поезії» та «Сонети до Орфея» розділяє сім років, які кардинально змінили Європу і спричинили глибоку духовну кризу в Рільке. Однак саме в цьому циклі уява поета ніби заново відроджує світ, зруйнований Першою світовою війною, повертаючи йому первісну гармонію. Поет Й. Бродський якось зауважив, що міф потребує поета, і міфу про Орфея надзвичайно поталанило, бо він знайшов Рільке. Орфей у Рільке — уособлення сили мистецтва, що перетворює хаос на космос, поєднує «видимий» (конечний) і «невидимий» (безмежний) світи, здатний подолати відчуженість людини.



*А. Руссо. Сновидіння
(Фрагмент). 1910 р.*

У першому сонеті поет зосереджується на силі, яку пробуджує спів Орфея. Поет співає, і весь світ навколо змінюється: починають рости дерева, а з лісу виходять умиротворені звірі, щоб послухати співця... І саме з цього співу народжується новий світ:

І змовкло все, та плине крізь мовчання
новий початок, знак новий і рух.

Однак поета цікавить не спів Орфея, а те, що відбувається з тими, хто дослухається до його співу, адже це може змінити душу і навколишній світ:

Виходять звірі з лісової тиші,
покинувши кубельця чи барліг;
вони, либонь, зробилися тихіші
не з остраху, не з хитрощів своїх,
а з прислухання.

І саме це прислухання притлумило *«рев, скавчання, гам»* і перетворило *«маленьку хижку»* серця, *«де крилася жадливість їхня хижка»* на храм — єдине, до чого повинна прагнути людина в процесі свого духовного розвитку.

Сонет сповнений символів і алегорій, які часто використовуються письменниками та іншими митцями. Ріст дерева, з якого починається рух перетворення, асоціюється з міфологічним світовим деревом, яке поєднує всі три світи, і своїм віттям тягнеться до неба, до світу духовного. Темний ліс із хижими звірами, ще від часів середньовіччя й Данте символізує людство, яке заблукало серед мороку і втратило своє духовне єство. Храм — уособлення піднесеної душі, відкритої Богу. Однак у Рільке ці символи не протиставлені один одному й навіть не контрастують між собою. Вони — суть одного й того ж: із хижі, *«де при вході аж хитався ганок»*, можна спорудити храм, бо спів Орфея, мистецтво одухотворяють і річ, і людину, і навіть звіра.

Метафору співу як народження чогось нового згодом використав інший письменник, який теж шукав шлях до Бога, К. С. Льюїс. Саме зі співу лева Аслана («Хроніки Нарнії») народжується новий світ.



Орфей. Мозаїка. (Фрагмент).
III ст. н. е.

Орф́ей — у давньогрецькій міфології син музи Калліопи, богині співів, покровительки епічної поезії та науки, найстаршої серед дев'яти муз, винахідник музики. Спів Орфея та його гра на подарованій Аполлоном золотій лірі зачаровують не лише людей, а й диких звірів. Після смерті дружини, німфи Еврідіки, Орфей спустився в царство померлих, де зачарував своїм співом Харона, перевізника душ через Стікс, Аїда та його дружину Персефону. Йому дозволили забрати душу Еврідіки за однієї умови: дорогою до світу він не обернеться й не гляне на дружину. Проте Орфей не витримав — і Еврідіка залишилася в Аїді.

Орфею приписують створення одного з найдавніших езотеричних учень, яке отримало назву «орфізм». Орфіки вірили в безсмертя душі, яка після смерті очищується від осквернення тілом і зливається з божеством.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Р. М. Рільке. Якою була дорога письменника до літературної слави?
2. Визначте провідні мотиви лірики Р. М. Рільке.
3. Проаналізувавши вірші з циклу «Книга прощ», визначте вплив українських вражень на творчість поета.
4. У збірці поезій Рільке, що видана видавництвом «Дніпро» у 1974 р., вірш «Гетсиманський сад» був надрукований під назвою «Оливовий сад». Як ви думаєте, чи випадковою була така заміна назви? Чи вплинула вона на сприйняття твору?
5. Порівняйте образи Орфея, Еврідіки та Гермеса з вірша Рільке та давньогрецьких міфів. Чому поет звернувся саме до цієї міфологічної історії? Аргументуйте свою точку зору.
6. Порівняйте образ Орфея з вірша «Орфей, Еврідіка, Гермес» та з «Сонетів до Орфея». Чому саме цей давньогрецький герой привернув увагу Рільке?
7. Порівняйте оду «Пам'ятник» Горація та сонет «Не зводьте пам'ятників...» Р. М. Рільке. У чому збігаються, а в чому розходяться естетичні позиції поетів?



8. Напишіть за творчістю Р. М. Рільке твір на одну з тем:
 - «Ти один сказав Богові щось нове...»;
 - «Дрібні з життям в нас суперечки, надмірне те, що проти нас»;
 - «На рубезі віків мій вік тече...»;
 - «Не зводьте пам'ятників. Хай для слави троянда тут щороку розцвіта. Бо то Орфей...».

Гійом АПОЛЛІНЕР

1880—1918



...Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є.

Я завжди був не руйнатором, а будівничим...
Г. Аполлінер

Життєвий і творчий шлях

У світовій літературі є знакові постаті, без яких її розвиток неможливо уявити. До їхнього кола належить і відомий французький поет Гійом Аполлінер. Адже без його творчих відкриттів лірика ХХ ст. була б іншою, щось безповоротно втратила, а точніше — чогось вагомого не набула.

Саме Аполлінер символізує характерні ознаки літератури нового часу: сміливий пошук форми, прагнення відповідати на виклики сучасності й водночас спрогнозувати майбутнє, не втративши набутків минулого. Саме Аполлінерові належить провідна роль у фундаментальних змінах, у появі «нового зору», притаманного літературі ХХ ст. на відміну від століття попереднього. «Позиція неприйняття життя і відрази до нього, притаманна ранньому модернізму, в Аполлінера поступається місцем активно-творчому ставленню до нього» (Д. Наливайко). Змінюється тональність мовлення поета, який вірить у «перемогу зорі над сутінками». Романтичну тугу («світову скорботу») в Аполлінера заступає поміркований оптимізм: «Поетом може називатись лише той, хто винаходить, хто творить. Поет — це той, хто знаходить нові радощі, хай навіть болісні» («Нова свідомість і поет», 1918). Тож не можна не погодитися з відомим чеським поетом-сюрреалістом В. Незвалом, який назвав його «великим Аполлінером, без якого двадцяте століття тупцало б на місці й

жебрало в Минулого, яке, хоч і багате на уроки, проте вже минуло...».

Доля Аполлінера-поета непроста. За життя було надруковано лише третину його творчого доробку, та й то з цензурними спотвореннями. Критика, як і читачі, сприймали його твори неоднозначно, проголошуючи то «поетом для поетів», то модерністом, тісно пов'язаним із галасливим авангардизмом, то майже революціонером. Однак спроба замкнути Аполлінера в прокрустове ложе будь-яких літературознавчих схем завжди буде приречена на провал. А ось те, що Аполлінер — поет, цікавий не лише поетам, час уже довів. Хіба можна уявити всесвітню лірику без його «Моста Мірабо» або каліграм?

Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Костровицький (повне ім'я та прізвище поета) народився 26 серпня 1880 р. в Римі, у родині польської аристократки Ангеліки Костровицької, батько якої емігрував з Російської імперії після поразки польського повстання 1863 р. Мати майбутнього поета була російською підданою: маєток Костровицьких знаходився в Білорусії під Новогрудком, вони були сусідами Міцкевичів. Польський поет-романтик А. Міцкевич навіть присвятив вірша прабабусі Аполлінера. Хлопчик міг узяти або російське, або італійське громадянство, бо народився в Римі. Однак Аполлінер, зважаючи на таємницю свого народження, вірив у те, що долею йому призначено стати національним поетом Франції, тож хотів мати лише французьке громадянство.

Про батька Аполлінера нічого не відомо. Принаймні друга своєї матері, італійського офіцера Франческо д'Аспермона, поет не визнав своїм батьком. Існує гіпотеза, буцімто Аполлінер є правнуком Наполеона I. Але то лише гіпотеза.

АПОЛЛІНЕР І СЮРРЕАЛІЗМ

Термін «**сюрреалізм**», який є однією з «емблем» літератури ХХ ст., увів до широкого вжитку саме Гійом Аполлінер. «Сюрреалістичною» він назвав свою п'єсу «Груди Тіресія» (поставлена 1917 р., видана — 1918). Після цього термін підхопили митці, критики, науковці й широкий загал.

Саме Аполлінерові належить блискуча метафора, яка ілюструє принципи сюрреалістичного мистецтва: метафора колеса і ноги. Як колесо, абсолютно не подібне на ногу ані своєю формою, ані рухами, усе-таки «виконує функцію ноги», тобто пересуває людину в просторі (причому, значно швидше й ефективніше), так і сюрреалістичне мистецтво, оперуючи образами, які абсолютно не подібні на свої реальні прототипи, яскраво відтворює їх суть і тому сильніше впливає на читача.

АПОЛЛІНЕР І УКРАЇНА

Хоча Аполлінер уважав рідною французьку культуру, він завжди пишався своїм слов'янським корінням.

Можливо, Гійом Аполлінер згадував якісь родові перекази Костровицьких, що збереглися ще з часів Речі Посполитої, коли українці разом із поляками й литовцями протистояли зазіханням Османської імперії на панування в Європі, а можливо, з якихось інших причин, але у своїх творах він створив образи гордих, волелюбних і незрадливих запорозьких козаків. Запорожці, яких Аполлінер із симпатією називає «щирими душами», відкинули пропозицію турецького султана «прийняти Півмісяця ярмо» і зберегли вірність «своїм степам і предківщині».



І. Рєпін. Запорозькі козаки пишуть листа турецькому султану. 1880 р.

...Зареготали чуприндирі
І тут же в відповідь листа
Ушқварили бундючний хирі...
«Царя небесного харцизе
Високорогий сатано
Не годимся ми в підлизи...»¹
«Пісня нелюбого»

Освіту майбутній поет здобув у колежах Монако та Канна, пізніше відвідував лицей у Ніцці.

У 1899 р. Аполлінер повернувся до Парижа. Дружнім колом для поета стало вільне братство парижан, які заробляли на життя пером і пензлем. Тут, у майстернях живописців на Монмартрі та кав'ярнях поблизу вокзалу Монпарнас, він постійно спілкувався з П. Пікассо, А. Матіссом, Ж. Браком і ще багатьма представниками «паризької школи» живопису.

Проте життя Аполлінера в Парижі було складним. Він мусив зареєструватися в префектурі як безробітний іноземець. Поет подожувався на будь-яку роботу: працював конторником, підробляв навіть «літературним рабом» — писав твори, які видавалися під чужим прізвищем.

Зрештою йому усміхнулася доля: Аполлінер знайшов місце вчителя в заможній родині, з якою подорожував Німеччиною й Австрією. Саме в цей період у журналах починають друкувати вірші, підписані Вільгельмом Костровицьким.

Уперше псевдонімом Гійом Аполлінер поет підписав своє оповідання «Єресіарх» (1902), утворивши його з французької форми першого й останнього імен — Вільгельм і Аполлінарій. За життя поет надрукував не так уже й багато. Основні твори — поетичні збірки

¹ Тут і далі переклад М. Лукаша.

«Алкоголі» (1913) і «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918). До цього періоду належить і дружба Аполлінера з видатним іспанським художником Пабло Пікассо. Саме під його впливом поет почав включати у вірші елементи авангардизму, що сприяло його еволюції від неоромантизму до кубофутуризму. І Аполлінер, і Пікассо прагнули завоювати Париж, і це їм вдалося. Великий іспанець залишив нам шаржовані портрети поета, а каліграма «Зарізана голубка й водограй» Аполлінера стала прообразом знаменитого голуба Пікассо.

Щемливі вірші того періоду сповнені духу народних переказів, овіяні легкою меланхолією. Перша його лірична збірка — «Алкоголі» містить класичні за своєю задушевною простотою й композиційною стрункістю «рейнські» вірші — «Дзвони», «Лорелея», написані в 1901–1902 рр. у Німеччині. До збірки включено й такі сповідально-автобіографічні твори, як «Пісня нелюбого» (1903–1904):

Коли співав я цей псалом
У році дев'ятсот і третім
Не знав я що моя любов
Неначе фенікс після смерті
Огненної воскресне знов...

Аполлінер уважав «Алкоголі» плодом «шукань нового і водночас гуманістичного ліризму», підлаштування «старовинної віршової гри» до ситуації велелюдного міста з його метушнею, галасливим натовпом, переплетіння прадавнього й щойно народженого («Багаття», «Заручини»). Поет розмірковує над тим, що перебіг історичних подій, плин часу змінює все на світі — такий закон життя. Та чому б не поєднати «модерний» урбаністичний пейзаж із пасторальними образами пастухів і овечок, які так полюбили античні поети або середньовічні трубадури? Варто було поетові лише пильно поглянути на паризький пейзаж, і художні відкриття не забарилися. Так народилася нова й свіжа метафора: Ейфелева вежа — «пастушка», а паризькі мости — «череда», яку вона пасе («Зона», 1913):

Старовина обридла нам безмежно
Ти чуєш бекають мости пастушко Ейфелева вежо
У печінках сидять антична Греція і Рим
Автомобіль і той здається тут застарим



Гійом Аполлінер. 1915 р.

Тільки релігія в нас залишилась нова-новісінька
Проста як аеропортівський ангар як трамвайна вісімка...

Зверніть увагу, що в процитованих рядках відсутні розділові знаки. Від часу публікації «Алкоголів» Аполлінер відмовився від розділових знаків. На початку ХХ ст. це збурило громадську думку: лунали закиди щодо бажання «вразити аби вразити», що це, мовляв, примха, яка лише заважає читачеві. Поет пояснив, що вчинив так після тривалих роздумів, оскільки «сам ритм і розбивання віршів паузами і є справжньою пунктуацією, а в усьому іншому немає жодної потреби». Нововведення Аполлінера припало до душі поетам і прижилося не лише у Франції, а й поза її межами. Тож навіть у пунктуації (точніше — у її відсутності) поет-новатор шукав «модерних» шляхів...

Налаштований життєвий ритм поета був зруйнований Першою світовою війною — Аполлінер пішов добровольцем на фронт. Одні пояснюють це спробою отримати нарешті французьке громадянство, інші — патріотизмом. Дехто намагається пояснити цей крок захопленням Аполлінера Луїзою де Коліньї-Шатійон. Адже ця світська дама вважала його не поетом, а пересічним репортером.

Аполлінер вирушив на фронт, аби привернути увагу холодної аристократки... Та вона швидко про нього забула. Поет дослужився до підпоручика, але був поранений у голову в 1916 р. осколком німецького снаряда.

Незадовго до поранення Аполлінер нарешті отримав французьке громадянство.

Він не припиняв писати вірші, але поранення давалося взнаки, організм був ослабленим. Поет помер 9 листопада 1918 р. під час епідемії грипу. За іронією долі, це сталося за два дні до закінчення Першої світової війни, яка позначилася на творчості поета останніх років життя. Визнання прийшло до нього вже після смерті...



Дж. де Кіріко.
Портрет Г. Аполлінера. 1914 р.

«КАЛІГРАМИ. ВІРШІ МИРУ І ВІЙНИ» («ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ»)

Навіть на фронті Аполлінер не забував про те, що він — поет. Повоєнна збірка «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918) засвідчила його пошуки нових поетичних форм. Слово «каліграма» —

авторський неологізм Аполлінера, і походить від грецьких слів «каліграфія» (гарний почерк) та «ідеограма» (образ+графічне зображення).

Каліграми — це суміжжя поезії та живопису. Поет задумав цю книжку ще до війни під назвою «Я теж живописець». Певно, заголовок був своєрідним жартівливим викликом друзям-художникам, яких Аполлінер мав багато.

Сенс заголовка у відтворенні нової «техніки» — рядки віршів мали лягти на обриси малюнків, утворивши візуальний ряд (як на плакатах чи листівках). Поет прагнув у своїх каліграмах-віршах відтворити малюнок (наприклад, голубки), поєднати словесний і графічний образи. Здавалося б, у цьому не було новизни, оскільки візуальну поезію використовували ще античні автори, вона була популярною і в епоху бароко. Суттєва різниця між каліграмами Аполлінера й фігурними віршами ранніших епох полягає в завданнях, які ставили перед собою поети. Аполлінер прагнув поєднати поезію з плакатом, гаслом.

Війна внесла свої корективи в задум книжки. Життя поета так змінилося, війна додала стільки незабутніх вражень, що автор змінив первісну назву на ту, яку тепер знає увесь світ — «Каліграми. Вірші Миру і Війни».

Прагнучи поєднати поезію з живописом, Аполлінер узагалі відмовляється від строф, від метрики, окремі його рядки нагадували азбуку Морзе: «Весна роздоріжжя і ніч і атака / Дощ в мене в душі кров ллє з мертвих очей» («Квітнева ніч 1915»).

Навіть на передовій Аполлінер знаходив у собі сили скрашувати окопні будні дотепною грою поета-малювальника й навіть примудрився видрукувати на гектографі невелику книжечку. А в 1918 р. він уключив ці малюнки до своєї другої підсумкової книжки.

Цікавою є ідейно-тематична еволюція творів, що входять до збірки «Каліграми. Вірші Миру і Війни»: якщо перші «воєнні» вірші (наприклад, «Послання до Лу», 1915) сповнені ненависті до Німеччини (ворога Франції у війні), то в наступних поет засуджує війну як таку.

Образ голуба (який згодом став символом миру) нав'язаний саме каліграмою Г. Аполлінера «Зарізана голубка й водограй».

Творчість Аполлінера з її невідомими шуканнями і експериментами, її безперечними здобутками й відчутними втратами є одним із найзначніших і найхарактерніших явищ поетичного реалізму у французькій і всій європейській поезії ХХ ст.

Д. Наливайко



Douces figures poi^{so}ndées
MIA C hères lèvres fleuries
YETTE MAREYE
ANNIE et toi LORIE
MARIE
où vous êtes
jeunes filles
MAREYE
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extase

О постаті убиті любі
Міє Марєє
Етто Лорі
Анні і ти Маріє
де ви дівчата
я вас
питаю
та біля водограю
що плаче й кличе
голубка марєвіє

Tous les souvenirs de eux ?
O mes amis partis en guerre ?
faillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormante
Meurent mélancoliquement
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Dont les yeux gris comme l'ambre
De souvenirs mon âme est pleine
Je jet d'eau pleure sur ma peine

Душа моя в тремкій напрузі
Де ви Бії Даліз Рєналє
Як у церквах ходи луна
Ви в сонну воду глядитесь
Де Брак де Макс Жакоб Дерєх
Де милий Кремніц волонтер
Душа ятритьєся з непокою
Де ви солдати мої друзі
Печальні ваші імена
Б'ють відгомонам до небєс
І погляд ваш вмирає дєсє
Що в нього очі як той Рєйн
Вже може їх нема тепєр
І водограєй ридє зі мною

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT AILLEURS
Le soir tombe O angissante mer
Jardins où saiger abondamment le laurier rose fleur guerrière

А як вони іще живі
Тим олеандри всі в крові
І сонце ранене в траві
На багрянистім горизонті

Якою широю тугою, яким смутком і співчуттям до друзів сповнені рядки цього вірша:

О постаті убиті любі
О дорогі розквітлі губи
Міє Марєє
Етто Лорі
Анні і ти Маріє
де ви дівчата
я вас питаю
та біля водограю
що плаче й кличе
Голубка марєвіє
Душа моя в тремкій напрузі
Де ви солдати мої друзі
Де ви Бії Даліз Рєналє
Печальні ваші імена
Як у церквах ходи луна

Б'ють відгомонам до небєс
Ви в сонну воду глядитесь
І погляд ваш вмирає дєсє
Де Брак де Макс Жакоб Дерєх
Що в нього очі як той Рєйн
Де милий Кремніц волонтер
Вже може їх нема тепєр
Душа ятритьєся з непокою
І водограєй ридє зі мною
А як вони іще живі
Дєсє б'ютьєся на Північнім фронті
Тим олеандри всі в крові
І сонце ранене в траві
На багрянистім горизонті

Переклад М. Лукаша

Вірш «Зарізана голубка й водограй» витриманий в елегантних, журливих інтонаціях. Поетова душа «в тремкій напрузі», коли він пригадує своїх друзів, а довгий перелік їхніх імен (та ще й поданий без розділових знаків) створює враження нескінченного списку людей, які постраждали від війни. Струмені водограю суголосні сльозам ліричного героя, вони плачуть разом: «*Душа ятриться з непокою // І водограй рида зі мною*».

Увідомлення смертельної небезпеки, яку несе війна, тривога за друзів і страх утратити їх назавжди асоціативно пов'язані з фінальними рядками каліграми, де Аполлінер буквально «заливає» текст червоними фарбами.

Він «нагнітає» лексику як із прямим, так і з «підтекстовим» значенням «червоне, те що нагадує кров». Це слова «олеандр» (квітка в червоній гамі), «ранене» (у підтексті — скривавлене, залите кров'ю), «в крові», а також колористичний прикметник «багрянистий» (кольору крові).

Усі ці художні засоби, співвідносячись із назвою і змістом каліграми, зробили вірш яскравим прикладом не лише інтимної, а й громадянської (антивоєнної) лірики. Водночас він не втрачає своєї «модерності», духу новизни.

«ЛОРЕЛЕЯ»

Вірш входить до циклу «**Рейнські вірші**» зі збірки «Алкоголі». Прообразом ліричної героїні «Рейнських віршів» вважають Анні Плейден — велике й трагічне кохання Аполлінера, якій також присвячено «Пісню нелюбого». Побутує думка, що саме це нерозділене почуття зробило з Аполлінера видатного ліричного поета. Вони познайомилися в Німеччині. Аполлінер викладав французьку, а Анні була гувернанткою неповнолітньої доньки графині. Це було бурхливе й палке почуття. Подеякували, що саме через нього Анні переїхала до Америки в 1904 р.: вона виховувалася в суворій протестантській моралі, тож залицання надто пристрасного молодого поета її злякали.

У «Рейнських віршах» іще помітний вплив романтичної поезії XIX ст., зокрема Г. Гейне. Історія гіркої любові Аполлінера перетворюється в цьому циклі (як і в «Книзі пісень» Гейне) з події особистого життя на явище поезії. Сюжетною основою вірша



П. Пікассо. Ілюстрація до поеми П. Елюара «Обличчя світу». 1950 р.

«Лорелея» є легенда про рейнську красуню, яка зачаровувала своїм співом рибалок. Поети неодноразово використовували цей сюжет, і кожен із них розповідав свою історію трагічного кохання. Поміж них був і Г. Гейне («Не знаю, що стало зо мною...»), чий вірш став народною пісню. Якщо Гейне зосереджується на чарівно-згубному голосі Лорелеї, що «дикої пісні співає, неспіваної ніким», то Аполлінера цікавить доля таємничої красуні. За деякими переказами, саме біля скелі Лорелей (Лур-Ляй) підступні карлики-нібелунги ховали скарб — золото Рейну. Лорелея була жорстокосердою чарівницею, яка уклала угоду з царем-демоном Рейну. Проте романтиків приваблював інший варіант переказу — легенда про красуню з чарівним голосом, яка мстить за зражене кохання. Саме цей «романтично-символічний» сюжет і простежується у вірші Аполлінера.

Його героїня — красуня Лорелея, яка мешкає в містечку Бахарасі. У цієї «білявки чарівної», «сонячні коси» й «очі як смарагд», проте її краса нікого не тішить: «...усіх мужчин в окрузі з ума звела вона». Героїня й сама страждає від неї:

Прокляті в мене очі проклята я сама
Хто в очі ті загляне тому життя нема

У них не самоцвіти пекельнії вогні
В огні в огні спаліте ті чари навсіні

Саме через цю згубну красу Лорелею й викликали на єпископський суд. Єпископ, зачарований красою дівчини, не може її засудити. Та Лорелея благає стратити її, бо не має більше сили потерпати від кохання:



С. Бега. Лорелея. Початок XIX ст.

Болить у мене серце то мабуть не к добру
Сама на себе гляну вже знаю що помру

Болить у мене серце відколи я сама
Болить у мене серце бо милого нема

Три лицарі супроводжують Лорелею до монастиря. Вона попросила в них із височини рейнської скелі попроситися з рідним замком і востаннє побачити «свій образ у воді»:

Вже коси золотаві на вітрі розплелись
Вернися Лорелеє гукали їй вернись

Ви бачите по Рейну там човничок пливе
А в човні тім мій милий і він мене зове

Історія Лорелеї закінчилася трагічно: дівчина кинулася зі скелі в Рейн.

«МІСТ МІРАБО»

Дуже рідко одержимі винахідництвом реформатори (Аполлінер — один із найсміливіших з-поміж них) не тільки шанують заповіти минулого, а й плекають традиції, перш ніж наважитися на значні перетворення. Тож аполлінерівське самовизначення: «Я завжди був не руйнатором, а будівничим» — цілком слушне.

Спочатку Аполлінер виступив спадкоємцем середньовічних трубадурів, які оспівували нещасливе кохання, з їхнім культом поетизації всього патріархально-легендарного, а також Поля Верлена з його тужливими «осінніми піснями». Був період, коли в його творчості переважала неоромантична тональність, хоча поет не був представником жодного з літературних напрямів.

Витоки аполлінерівської туги були ті самі, що й в античних поетів: одвічне елегійне нарікання на швидкоплинність життя, яке є потоком непоправних утрат, скороминущих радощів і розвіяних мрій. З водою спливає час, спливає життя, а разом із ним журба і втіха, відчай і надія:

Минають дні години і хвилини
Мине любов
І знову не прилине
Під мостом Мірабо хай Сена плине

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є



Марі Лорансен. 1910 р.

Прочитований знаменитий вірш «Міст Мірабо» із збірки «Алкоголі» був надрукований у лютому 1912 р. У французькій поезії з'явився новий співець кохання, який талантом піднісся до рівня П. Верлена. Вірш має автобіографічне підґрунтя. Саме в цей час поет переживав болісний розрив із жінкою, яку не лише кохав, а й уважав своєю музою. Талановита французька художниця Марі Лорансен, яку з Аполлінером у 1907 р. познайомив Пікассо, не тільки надихала поета на творчість, а й створила низку картин під назвою «Аполлінер і його друзі». На побачення з нею Аполлінер ходив через оспіваний ним міст Мірабо.

Це був один із найсучасніших мостів, ровесник Ейфелевої вежі, збудований за останнім словом техніки. Міст уважався символом прогресу, промисловості й торгівлі. Проте цей модерний міст нав'язав поетові думки про вічність, саме на мосту Мірабо Сучасність зустрічається з Вічністю. Поєднавши ритм ткацької пісні XVIII ст. із світовідчуттям людини урбаністичного XX ст., Аполлінер створив поетичний шедевр, взірць любовної лірики.

Ліричний герой вірша не просто споглядає, як річка життя забирає його кохання, нездійсненні надії. Тут починається його плавання на хвилях часу та пам'яті. Для прощання з коханням поет обирає традиційний поетичний жанр — пісню. Він розбиває другий рядок строфи, створюючи унікальний ритм річкової хвилі: тихої, як плин самого часу:

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутнява шалена.

А в другій строфі міст перетворюється на «міст рук», що повинен поєднати закоханих. Ці «вічні погляди» приречені на розставання, бо «любов сплива», адже вона не здатна перебороти «життя ходу тягучу». Ліричний герой сумує за нездійсненністю мрії про вічне кохання:

Любов сплива як та вода бігуча
Любов сплива
Життя хода тягуча
Надія ж невгамовано жагуча.

А рефрен «Хай б'є годинник ніч настає // Минають дні а я ще є...» не лише створює унікальний пісенно-плинний ритм вірша, а й ніби промовляє до ліричного героя (а згодом і до читачів): хоча ми безсилі перебороти Вічність, та «невгамовно жагуча» надія поруч. І саме тут Неминучість зустрічається із Сьогоденням, аби розповісти ще одну одвічну історію Кохання...



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Г. Аполлінера. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях?

2. Де письменник брав матеріал для своїх творів? Визначте провідні мотиви лірики Г. Аполлінера.

3. У чому полягає значення його творчості для розвитку світової поезії ХХ ст.? Чи згодні ви з В. Незвалом, що без Аполлінера ХХ ст. «тупцало б на місці й жебрало в Минулого»? Як ви розумієте ці слова?

4. З якими митцями-авангардистами дружив Г. Аполлінер? Як вони вплинули на його творчість, а він — на їхню? Наведіть конкретні приклади.

5. Чому Аполлінер відмовився у своїх віршах від пунктуації? Чим він це пояснював? А як ви ставитеся до такої новації?

6. Що вам відомо про «слов'янське коріння» Г. Аполлінера? У яких його творах фігурують українці?

7. Чому він змінив первісну назву збірки «Я теж живописець» на «Каліграми. Вірші Миру і Війни»?

8. Якими художніми засобами Аполлінер створює сумний, елегійний настрій у каліграмі «Зарізана голубка й водограй»?

9. Проаналізуйте вірш «Міст Мірабо» і поясніть особливості його композиції. Чи впливають вони на концепцію вірша?



10. Напишіть есе на тему «Хай б'є годинник ніч настає // Минають дні а я ще є...».

11. Напишіть твір про життєвий і творчий шлях Г. Аполлінера на одну з тем:

- «Я співав любов...»;
- «Усі слова, що мав сказати обернулися в зірки...».

Томас Стернз ЕЛІОТ

1888—1965



Поет значущий не своїми емоціями, а здатністю перетворювати особисте у щось значніше й відсторонене, у щось універсальне й надособистісне.

Т. С. Еліот

Життєвий і творчий шлях

Видатний англо-американський поет, драматург і літературний критик Томас Стернз Еліот народився 26 вересня 1888 р. в поважній багатодітній протестанській родині в м. Сент-Луїсі (США). Його дід був священиком, і пуританське виховання, необхідність дотримання жорстких моральних норм справили на формування особистості майбутнього поета неабиякий вплив. Батько Томаса був бізнесменом, керував великою промисловою компанією, а мати — поетесою, активною учасницею руху за соціальні реформи.

Батьки приділяли багато уваги освіті сина, тож він навчався в найкращих приватних закладах того часу. Томас Еліот був надзвичайно здібним студентом. Диплом магістра він отримав достроково у 1909 р. в Гарварді — найкращому університеті США. Тут були написані й надруковані перші вірші молодого поета.

Зачарований французькою символістською поезією, у 1910 р. Т. Еліот вирушив до Парижа, щоб прослухати курс лекцій у Сорбонні. Він опинився в колі митців, до якого належали художник П. Пікассо та філософ А. Бергсон. Саме в Парижі написані кращі ранні поезії, позначені відчужено-холодним ставленням до романтичних тем. У 1911 р. Т. Еліот повернувся до Гарварда, щоб продовжити наукову кар'єру й написати дисертацію з філософії.

У 1914 р. Т. Еліот одержав стипендію для завершення дисертації в Оксфорді й вирушив до Англії, а через рік у журналі «Поетрі» був опублікований його вірш «**Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока**», який він уважав початком своєї поетичної творчості.

Сучасники поета сприйняли твір як своєрідний маніфест англо-американського модернізму. У 1915 р. Еліот таємно одружився з багатою англійкою Вів'єн Хейвуд. Коли прийшов час повернутися до Америки, дружина категорично відмовилася перетинати Атлантичний океан — так Т. Еліот залишився в Англії. У Лондоні поет закінчив свою дисертацію, яку після довгих вагань відмовився захищати, бо вирішив присвятити себе літературі.

Томас Еліот багато працює. Він викладає у школі, згодом родичі дружини влаштовують його на роботу до «Ллойдс», одного з найповажніших банків Англії. Паралельно він багато пише. У 1917 р. вийшла друком його збірка **«Пруфрок та інші спостереження»**, що зробила Т. Еліота головним поетом англосовієтського авангарду: частина літературознавців вважає, що саме «Пруфрок» започаткував сучасну поезію.

Перша світова війна справила глибокий вплив на вразливого поета. Він навіть хотів добровільно вступити до Військово-морських сил США, але не зміг за станом здоров'я.

Поети завжди випереджають свій час

*Думка
письменника*

Завжди має бути невеликий авангард людей, чутливих до поезії, незалежних, які випереджають свій час або готові сприйняти нове значно швидше за інших. Розвиток культури не означає, що всі піднімуться на найвищий щабель, це те саме, що примусити всіх іти в ногу. Такий розвиток означає підтримання еліти, за якою іде масовий, інертніший читач, що відстає від неї на ціле покоління.

Т. С. Еліот

У 1919 р. вийшла друком іще одна книжка віршів Еліота, що засвідчила зрілість поета. Вірші цієї збірки, як і попередньої, позначені його глибоким розчаруванням у дійсності. Більшість віршів написано у формі чотиривірша, а сатиричний ефект досягається за рахунок педантичного нагромадження деталей і різкого переходу від піднесеного до буденного.

Цей час був дуже непростим для Еліота: сімейні негаразди, смерть батька (1919) викликали в нього почуття провини, а зустріч у 1921 р. з матір'ю і сестрою закінчилася нервовим зривом. Разом із дружиною Т. Еліот виїхав на лікування до Швейцарії. У Лозанні він закінчив одну з найкращих своїх поем — **«Спустошена земля»**, яку через велику кількість алюзій



Томас Еліот. 1910 р.

та ремісценцій товариш Еліота, поет Е. Паунд, назвав найдовшою англомовною поемою. Саме за його порадою Т. Еліот скоротив «Спустошену землю» майже вдвічі.

У 1922 р. Т. Еліот заснував журнал «Крайтеріон», що проіснував до початку Другої світової війни. У першому номері журналу й була надрукована поема «Спустошена земля», просякнута настроями повоєнного розчарування, яка містить багато алюзій із Біблії та «Божественної комедії» Данте.

Поема складається з п'яти частин, об'єднаних образами пустельності, безпліддя й розмиванням моральних цінностей. Це своєрідний заповіт зневіреної людини, побудований у вигляді низки уявних картин або мрій, пройнятих невиразним бажанням віднайти внутрішній світ. «Спустошена земля» закінчується самозакликом головного героя до смиренності.

Літературні й міфологічні алюзії розширюють смисл епізодів і надають поемі іронічного звучання. Ім'я головного героя *Тіпесій*. Саме так звали героя еллінських міфів, віщуна, який розкрив таємницю Едіпа й до якого в підземному царстві Аїда звертався за порадою Одісей.

Читачі сприйняли поему як вирок повоєнній європейській культурі та втілення настроїв розчарування «втраченого покоління» у суспільних ідеалах. Щоправда, сам Т. Еліот до таких висновків ставився доволі скептично: «Я не люблю слово “покоління”, — говорив він. — Коли я написав поему “Спустошена земля”, дехто з критиків оголосив, ніби я висловив “утрату ілюзій певного покоління”. Це нісенітниця. Можливо, я висловив їхню власну ілюзію щодо втрати ілюзій, але це не входило до моїх намірів».

З 1925 р. поет почав працювати (спочатку літературним редактором, а потім і керівником) у видавництві «Фабер і Фабер», яке процвітає й донині. Саме в цей час Т. Еліота проголосили найвизначнішою фігурою в поезії та літературній критиці англомовної частини світу. Як літературний критик, Т. Еліот протиставляв розум і почуття. Він уважав, що поет не повинен звертатися до них безпосередньо: «Поезії не слід ані висловлювати емоцій свого творця, ані пробуджувати їх у слухачеві або читачеві», бо поезія це «втеча від емоцій, не вираження особистості, а втеча від особистості».

У статті «Традиція та індивідуальний талант» (1920) Т. Еліот сформу-



Томас Еліот за роботою.
1940-і роки

лював два надзвичайно важливі принципи: функціональної традиції та деперсоналізації мистецтва. За Еліотом, поет повинен творити, пам'ятаючи про минуле і водночас усвідомлюючи, що кожен новий мистецький твір змінює значення минулого. Поезія насправді є ремеслом, а не «самовираженням поета», бо закріплює в художній формі людський досвід.

Томас Еліот — автор понад чотирьохсот літературно-критичних праць: «**Призначення поезії та призначення критики**» (1933), «**Зауваги до визначення поняття “культура”**» (1948), «**Про поетів і поезію**» (1957) та ін.

У 1927 р. відбулася надзвичайно важлива подія в духовному житті поета. Він прийняв католицизм і цього ж року став громадянином Великої Британії. Ще під час навчання в Гарварді Т. Еліот зацікавився культурою Англії, землі своїх пращурів. Однокурсники навіть жартома називали його «англійцем у всьому, крім акценту і громадянства». Тож прийняття британського підданства відповідало його юнацьким прагненням.

У 1928 р. Т. Еліот так визначив свою позицію: англокатолик у релігії, класицист у літературі, рояліст у політиці. Для поета було характерне безкомпромісне неприйняття буржуазної цивілізації. У творчості він приходив до проповіді християнських етичних норм, що характерне для його поеми «**Попільна середа**» (1930), написаної за принципом літургії. Саме в цей день у римо-католиків починається Великодній піст, а під кінець літургії парафіяни посипають голови попелом або священники малюють їм попелом хрести на лобі. У цій поемі Т. Еліот проголосував, що повсякденне страждання є спокутою, яка очищує душу людини.

На початку 1930-х років Т. Еліот приїздить до Америки, де читає курс лекцій з історії поезії в Гарварді та університеті Вірджинії.

Під час Другої світової війни Т. Еліот служив уповноваженим із цивільної оборони, тож на власні очі бачив руїни і смерть.



Томас Еліот з дружиною Валері. 1957 р.

Томас Еліот поступово перетворився на живий пам'ятник літературної епохи, про яку все більше говорили в минулому часі. Модернізм — скандальний, бунтарський, епатажний на початку своєї історії — набув у його особі академічної респектабельності, а сам Еліот став утіленням літературної стабільності й авторитету.

С. Павличко

Думка фахівця

У 1948 р. Т. Еліот отримав Нобелівську премію «за видатний новаторський внесок у сучасну поезію». Член Шведської академії А. Естерлінг у своїй промові зазначив, що віршам Т. Еліота притаманна «здатність врзатися у свідомість нашого покоління з гостротою алмазу». А сам поет уважав вручення йому Нобелівської премії підтвердженням загальнолюдської цінності поезії.

Томас Еліот неодноразово дивував своїх прихильників. У його творчій спадщині є навіть вірші, стилізовані під англійську дитячу поезію під назвою «**Кішки**». Саме на ці тексти англійський композитор Е. Л. Вебер написав один із найпопулярніших сучасних мюзиклів, який упродовж багатьох років збирав аншлаги на Бродвеї (Нью-Йорк).

ЕЛІОТ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Українською мовою твори Т. С. Еліота перекладали Г. Кочур, І. Драч, Д. Павличко, Ю. Лісняк, М. Стріха, О. Мокровольський, М. Пінчевський, В. Коротич, М. Габлевич та ін.

4 січня 1965 р. Томас Стернз Еліот помер. За заповітом, його поховали в Іст Кокері, селищі, з якого в середині XVII ст. його пращур Е. Еліот емігрував до Америки.

«РАНОК БІЛЯ ВІКНА»

Вірш входить до збірки «Пруфрок та інші спостереження». Це гротескна замальовка буржуазного суспільства, що переростає в трагічні вірші про крах особистості у вирі байдужого міста. Перед нами розгортається картина міського ранку в усій своїй буденній непривабливості:

Вони гуркотять тарілками, сніданок готуючи
В кухнях підвальних уздовж вичовганих тротуарів, —
Зрозумілі мені душі смутних покоївок,
Що проросли без надії за ворітьми...¹

На вулиці «*коричневі хвилі туману*» набігають на ліричного героя «*круговоротом облич*». Нічого піднесеного немає і не може бути в цій урбаністичній круговерті, що може лише обляпати перехожого багнукою. Тож і зникає в перехожого, «*гряззю забризканого... безпричинна усмішка*», що якийсь час «*висне в повітрі і щезає над низкою дахів*», нагадуючи вдумливого читачеві зникаючу усмішку чеширського kota, що так набридав своїми філософськими вигадками дівчинці Алісі².

¹ Переклад М. Стріхи.

² Л. Керролл. «Аліса в країні чудес».

«СУЇНІ СЕРЕД СОЛОВ'ІВ»

Одним із ліричних героїв збірки «Вірші» (1920) є горила Суїні. Томас Еліот запропонував замінити визначення сучасної людини з *Homo sapiens* на «Суїні, який випростався».

Основний мотив віршів — утрата суспільством духовних орієнтирів, що спричинило байдужість, відчуженість, прагнення тільки матеріального добробуту. У збірці викристалізувалися особливості поезії Т. Еліота — включення до поетичної мови повсякденного мовлення й ґрунтовна гуманітарна освіта поета, що втілює у майстерному використанні натяків і цитат, у творенні складного інтелектуального підтексту. Епіграф поезії — передсмертний вигук Агамемнона — головного героя трагедії Есхіла, його ім'я згадується в останній строфі. Герой же самого вірша:



Дж. Енсор. Інтрига. 1911 р.

Горила Суїні розоставив коліна,
Руки впустив, регоче без тям.
Зебра на вулицях роздулась —
Стали з пасмуг жирафіні плями¹.

Дія відбувається в будинку розпусти. Перед читачем розгортаються відразливі картини:

Дама в іспанським плащі
Моститься на коліна до Суїні,
Падає, скатертину тягне,
Перекинула чашку з кавою;
На підлозі сіда зручніш,
Позіхає, панчошу підтягує;
Кавою облитий, сахнувсь
Аж на підвіконня, та змовчав.

Тож читач опиняється посеред буяння нищості, потворної банальності й хамства:

Гарсон несе бананів, цитрин,
Фіг та з теплиці овочів;
Двоногий мовчун окавлений
Міркує, як би-то збігти...

¹ Тут і далі переклад О. Мокровольського.

Здається, ніби до нас волає давньогрецький герой Агамемнон, який переміг троянців, а вдома загинув від рук дружини та її коханця. Адже оспіване тисячами поетів кохання, яке уособлює піднесений стан душі, перетворене людьми на оргію бездуховної плоти, що робить сучасну людину твариною — горілою Суїні.

«ПОРОЖНІ ЛЮДИ»

Поема написана в 1925 р. Вона є своєрідним продовженням «Спустошеної землі», частково ввібравши в себе її недруковані фрагменти. У поемі передано відчай сучасної людини, яка розуміє, що цивілізація не має нічого спільного з істинною культурою, що світ, який утратив моральні орієнтири, саморуйнується.

Думка про порожність і безплідність сучасної людини визначає символіку образів поеми та ремінісценції з міфів, зокрема з легенд американських індіанців. Поема стала відзеркаленням внутрішнього стану покоління, яке після Першої світової війни розгубило ілюзії, утратило віру в гармонію життя. Твір складається з п'яти частин і починається двома епіграфами, що в стислому вигляді доносять до читача основну думку твору.

Перший епіграф «Містер Куртц — він умер» відсилає нас до героя повісті популярного англійського письменника Дж. Конрада «Серце темряви». Куртц — білий торговець у джунглях Конго, якого письменник називає «порожнім у серцевині». Куртц щиро вважає себе гуманістом, місія якого — нести тубільцям світло цивілізації. Та якщо вони чинять йому спротив, треба змусити їх підкоритися. В ім'я цієї шляхетної мети Куртц створює навколо себе пекло, яке, зрештою, знищує і його самого. За мотивами повісті відомий американський режисер Ф. Коппола створив 1979 р. фільм «Апокаліпсис сьогодні», що розповідав про війну американців у В'єтнамі.

Вислів «шеляг для старого Гая» пов'язаний із невдалою Пороховою змовою 1605 р. За традицією, у цей день вулицями міст діти носили солом'яне опудало головного змовника Гая Фавкса і випрошували такими словами милостиню в перехожих, а потім спалювали опудало.

У першій частині ми зустрічаємося з основними персонажами поеми:



Р. Мазрітт. Неможливість відтворення. 1937 р.

Ми люди порожні,
Спустошені люди,
Соломою випхані,
Купчимось
І мозки солом'яні хилим.
Як шелести, шепоти наші
Тихенько й подібно
Тріщать шарудінням безсилим,
Як вітер в сухій ковилі,
Як лапки щурів на побитому склі
У нашій коморі¹.

У другій частині читачі опиняються у «соннім королівстві смерті», у «царстві присмерку». Навколишній пейзаж уражає безлюдністю й порожнечою, а світосприйняття людей викривлене й спотворене:

Тут за очі править
Блиск сонця на пощербленій колоні,
Там дерево хитається,
І голос
Там виникає з вітровіння,
Іще величніший та дальший,
Аніж зоря у небі голім.

Відчуття відчаю, пустки й самотності посилюються в третій частині, де перед нами розгортається панорама «мертвої країни — кактусового краю»:

Де ідоли камінні
Підвелися, щоб прийняти
Моління із долоней у мерця.
Вгорі — зоря вмирає миготливо.
Чи виглядає все подібно
У іншій королівстві смерті?

Нервовий ритм вірша, простота слів, розмовність інтонацій, оголеність думки і почуття, майже повна відсутність прихованих цитат — усе працює на головну ідею. Колюча, «кактусна» порожнеча страхотлива, та ще моторошніша зловісна втіха, якийсь сатанинський усміх автора, котрий стежить за танком «порожніх людей» навколо кактуса... У «Порожніх людях» Т. Еліот спостерігає рух без мети і сенсу, говорить про абсурдність руху взагалі. У трьох важких акордах фіналу з'являється Тінь — чи то самого поета, чи то пустки, яка його огортає. Зустріч із Тінню — немов останній погляд на темінь своєї власної душі.

*Думка
фрагмента*

С. Павличко

¹ Тут і далі переклад В. Коротича.

Чи є якась альтернатива «порожнім людям»? Чи є в них надія? Вона начебто з'являється в четвертій частині у вигляді «одвічної зорі» і «троянди зі ста пелюстками», що вдумливому читачеві нагадає Рай «Божественної комедії» Данте. Фінал поеми не надто оптимістичний, бо малює картину Апокаліпсису, виплекану пустопорожніми людьми, які зневажили мораль, зруйнувавши і навколишній світ природи, і внутрішній світ власної духовності:

Падає Тінь
 То королівство Твоє
Для Тебе
Життя
Для Тебе то
 Світ кінчається саме так
Світ кінчається саме так
Світ кінчається саме так
Не вибухом, а вицанням.

Поема «Порожні люди», яку іноді називають циклом, закріпила за Т. Еліотом славу «поета відчаю». Хаос сучасного життя, вульгарність цивілізації, занепад культури, девальвація людських почуттів і крах гуманістичної філософії — усе це призвело до духовної деградації людини. Ця поема — своєрідне волення до людства, у якого (дуже хочеться у це вірити) ще є час, аби зупинитись і все виправити...



1. Складіть хронологічну таблицю життєвого і творчого шляху Т. С. Еліота.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави?
3. Прокоментуйте та проілюструйте цитатами творче кредо Т. С. Еліота: «Поет значущий не своїми емоціями, а здатністю перетворювати особисте у щось значніше й відсторонене, у щось універсальне й надособистісне».
4. Які художні засоби активно використовує Т. С. Еліот?
5. Знайдіть приклади використання гротеску у творах Т. С. Еліота.
6. Наведіть приклади ремінісценцій та алюзій у творах Т. С. Еліота.
7. Яку роль у сатиричному вірші «Суїні серед солов'їв» відіграє міфологічний герой Агамемнон?
8. Поясніть зміст назви поеми «Порожні люди». Відповідь аргументуйте цитатами з тексту.
9. За допомогою яких деталей Т. С. Еліот створює образ спустошеної землі в поемі «Порожні люди»?
10. Напишіть твір-роздум за творами Т. С. Еліота «Головне — не стати «порожніми людьми»».



Федеріко Гарсія ЛОРКА

1889—1936



Справжня поезія — це любов, мужність і жертва...
Ф. Гарсія Лорка

Життєвий і творчий шлях

Переповідають, що, стоячи перед націленими на нього рушницями, поет поглянув на небо, побачив початок світанку і промовив: «І все-таки сходить сонце!» Було це прощання зі світом чи початок нового, ненародженого вірша, ми ніколи не дізнаємося. Не дізнаємося й про те, як насправді пішов із життя іспанський поет Федеріко Гарсія Лорка. Його смерть оповита легендами й таємницями, як, зрештою, і буває зі справжніми поетами:

Коли я помру,
покладіть мене й мою гітару
в піскову труну.
Коли я помру,
поховайте мене в руті-м'яті,
в миртовім гаю.
Коли я помру,
прапорцем на дах мене поставте —
хай помайорю.
Коли я помру...¹

Федеріко Гарсія Лорка, поет і драматург, народився 5 червня 1889 р. в невеликому містечку Фуенте Вакерос поблизу Гранади (Іспанія) в освіченій заможній родині. Його мати була шкільною вчителькою і чудово грала на фортепіано, а батько не лише майстерно володів гітарою, а й складав традиційні андалуські пісні «канте хондо». Вразливий хлопчина ріс в атмосфері давніх іспан-

¹ Тут і далі переклад М. Лукаша.

ських переказів, пісень і музики. «Моє дитинство — це село і поле. Пастухи, небо, безлюддя» — так згадував поет дитячі роки. Коли в 1909 р. родина перебралася до Гранади, з'ясувалося, що хлопчик, який раніше не міг похвалитися успіхами в навчанні, неймовірно обдарований. У 1914 р. Федеріко вступив до Гранадського університету, де вивчав право, філософію і літературу. Він поринув у круговерть життя студентів-інтелектуалів, які не лише із захватом декламували чужі вірші, а й намагалися писати якщо не власні поезії, то хоча б пародії на загальновідомі тексти. Однак хлопця вабили не тільки книжки. Майбутній письменник був залюблений в Іспанію, він багато подорожував, зокрема Андалусією і Кастилією. Враження від цієї мандрівки вилились у ранню книжку Ф. Гарсія Лорки «**Враження і пейзажі**», що вийшла друком 1918 р.

У 1919 р. Федеріко переїхав до Мадрида. Він оселився в студентському містечку вільного університету «Студентська резиденція», у якому прожив до 1929 р. Саме тут він познайомився з молодими й завзятими митцями, серед яких був і Сальвадор Далі. Дуже швидко молодий поет, який зарекомендував себе ще й як вправний музикант і здібний художник-графік, став однією з центральних постатей іспанського художнього авангарду, представників якого часто називали «поколінням двадцять сьомого року».

Групу іспанських митців, які голосно заявили про себе публічними виступами під час святкування 300-річчя видатного іспанського поета доби бароко Л. де Гонгори, що відзначалося мистецьким фестивалем у Севільї, називали *поколінням двадцять сьомого року*. Фестиваль був організований відомим в Іспанії тореадором І. С. Мехіасом. Серед провідних іспанських митців, які належали до групи, були Ф. Гарсія Лорка та С. Далі. На ранніх етапах творчості до неї були дотичні чилійський поет П. Неруда та аргентинський письменник Х. Л. Борхес.

Поетичним маніфестом групи стала антологія «Іспанська поезія. 1915–1931». У своїй творчості члени групи намагалися поєднати літературну та народну традиції іспанської поезії, привнести в національну культуру здобутки європейського авангарду — футуристів, кубістів і сюрреалістів. Більшість членів групи під час громадянської війни стала на бік республіканців. Переломною подією для існування угруповання стала загибель Ф. Гарсія Лорки. Після падіння республіки багато митців емігрували й померли у вигнанні.

У 1921 р. побачила світ найбільша поетична збірка Ф. Гарсія Лорки «**Книга віршів**», на яку його надихнули циганські народні пісні — «сигрії». Гарсія Лорка не надто охоче друкував свої поезії, бо вважав, що надруковані вірші — то мертві вірші. Його збірка «**Канте хондо**» побачила світ аж через десять років після створення — у 1931 р.

На початку ХХ ст. іспанська інтелігенція була занепокоєна занепадом фольклорного співу й танцю, що вироджувався у вульгарну

«циганщину», яку в Європі називали також «іспанщиною». З ініціативи Гарсія Лорки (недарма товариші-студенти називали його «фольклористом») у Гранаді в червні 1922 р. відбувся перший фестиваль андалуського народного співу «канте хондо». Для Ф. Гарсія Лорки фольклор — це одна з підвалин сучасного мистецтва, традиція, яка потребує постійного оновлення: «З народної поезії потрібно брати тільки її глибинну сутність і, можливо, дві-три колоритні трелі, але не можна рабськи копіювати її неповторні інтонації». З народною поезією вірші Гарсія Лорки, зокрема збірка «Канте хондо», пов'язані насамперед народним світобаченням.

У цей час Гарсія Лорка (чи не під впливом С. Далі?) почав малювати, друзі навіть улаштували в Барселоні виставку малюнків поета, яка, однак, не мала успіху в публіки. У 1923 р. Гарсія Лорка склав у Гранадському університеті іспит на ступінь ліценціата права, він навіть вирішив узяти участь у конкурсі на посаду викладача, однак усі карти сплутали поезія й драматургія.

У 1925 р. Гарсія Лорка закінчив драму у віршах «**Маріана Пинеда**», написану за мотивами народного романсу, що розповідав про гранадську патріотку, страчену за участь у заколоті. Два роки п'єса йшла до глядача, а її прем'єра в Барселоні (1927) перетворилася на справжню політичну маніфестацію. Збірка «**Циганський романсеро**» (1928) засвідчила: Іспанія має великого поета. Це була його улюблена збірка, над якою він довго працював. Гарсія Лорка трансформував традиційний для іспанської поезії жанр романсу, поєднавши його оповідність із тонким ліризмом. Сальвадор Далі сказав про вірші: «Здається, що тут є сюжет, але ж його немає». Саме в цих віршах найяскравіше виявилися особливості поетичного стилю Гарсія Лорки: антитеза й зіткнення образів, ритмів, метафор.

Перед нами ніби розгортається фільм, що складається з окремих кадрів, уривків дій, наче й не пов'язаних між собою, які оповідають надзвичайно важливу історію, без якої не можна збагнути життя і смерть. Поет зазначав, що єдиний персонаж його романсеро — це туга. У своїх віршах він прагнув «поєднати циганську міфологію з відвертою буденністю плинного часу». Однак читачі сприйняли збірку по-своєму. Екзотизм оповіді заступив щемливий біль, трагічний обрис поезій. Хоча вірші переповідалися з уст в уста, а Ф. Гарсія Лорка



Ф. Гарсія Лорка.
Романс про царівну-місяцівну.
1928 р.

став народним улюбленцем, про якого складали легенди, він сприйняв успіх своєї книжки як... провал. Згодом поет писав: «Я не скаржуся на безліч фальшивих тлумачень моєї книжки. Вважаю, що чистота її будови й благородство тону, які коштували мені чималих зусиль, допоможуть захистити її від різного роду шанувальників».

У цей час поет багато розмірковує над покликанням мистецтва й поезії. «Світоч поета — це суперечності», — стверджує він. А «самотній людський голос, змучений любов'ю» на повен голос заявив про себе з рядків поетових віршів.

Через рік несподівано для всіх Гарсія Лорка від'їздить до Америки. Результатом цієї подорожі стала книжка «Поет у Нью-Йорку» (опублікована в 1940 р.) — сповідь «зраненого серця, що чує стогін іншого світу».

Повернення Гарсія Лорки до Іспанії (1930) збіглося в часі з буремними подіями: монархія повалена, до влади прийшли республіканці. Поет багато й плідно працює. Вийшла друком збірка «Канте хондо», він написав низку п'єс. Одна з них — «Коли пройде п'ять років» — виявилася пророчою. Її герой — мрійливий Юнак. Його слухається навіть сама Смерть. Однак за п'ять років Смерть знову з'явилася перед Юнаком в образі трьох Гравців. Він сів із ними грати і програв своє серце. Самотньою смертю Юнака закінчується п'єса, написана в серпні 1931 р., рівно за п'ять років до смерті самого Ф. Гарсія Лорки...

Душка фавіція

Війна в Іспанії, що змінила мою поезію, почалася для мене тим, що загинув поет. І який поет! Я не зустрічав більше ні в кому такого поєднання блискучої дотепності й таланту, крилатого серця і блиску, як у кришталевого водоспаду. Федеріко Гарсія Лорка був схожий на щедрого доброго чарівника, він усотував і дарував людям радість світу, він був планетою щастя, радості життя. Простодушний і артистичний, однаково не чужий і космічному, і провінційному, надзвичайно музичний, чудовий мім, боязкий і забобонний, променистий і веселий, він немов увібрав у себе всі віки Іспанії, весь колір народного таланту, усе те, що дала арабсько-андалуська культура: він освітлював і обдавав пахощами, немов квітучий жасминовий кущ, усю панораму тієї Іспанії, якої — Боже мій! — тепер уже нема... Всі на світі обдарування, усі таланти були в нього, а він, як золотих справ майстер, як трудова бджола на пасіці великої поезії, віддавав людям свій геній!

П. Неруда

У 1931 р. було створено пересувний студентський театр «Ла Баррака» (балаган). Федеріко Гарсія Лорка був і директором, і режисером, і автором, і актором. Він уважав, що театр не може бути комерційним закладом, адже його основний обов'язок — виховання глядача. Театр гастролював маленькими містечками, селами, виступав просто неба перед юрбами вдячних глядачів. Одна за одною з-під пера письменника виходять п'єси, які донині є окрасою іспанського

театру. Творче життя б'є ключем, проте в іспанському суспільстві зростає напруження й тривога, яка оселилася й у віршах поета. Загинув улюбленець іспанської публіки, друг Гарсія Лорки, з яким він організовував фестиваль «Канте хондо», — І. С. Мехіас. За наказом генерала Франко бомблять республіканську Астурію. Саме в цей час драматург закінчив п'єсу «Йерма» (1934). Гарсія Лорка не приховував свої політичні погляди й симпатії, тому прихильники генерала Франко намагалися зірвати прем'єру його драми, однак гальорка була налаштована рішуче, і прем'єра закінчилася тріумфом.

1936 р. на виборах перемогли республіканці... Іспанія впритул наблизилася до громадянської війни. Напередодні війни, 16 липня 1936 р., Ф. Гарсія Лорка покинув республіканський Мадрид і поїхав до Гранади на родинне свято — день святого Федеріко. Друзі відмовляли його, радили навіть тимчасово виїхати до Америки. Та поет вірив, що на батьківщині з ним нічого поганого не трапиться.

18 липня в Іспанії почався фашистський заколот. Коли до будинку Ф. Гарсія Лорки в Гранаді вдерлися заколотники, щоб перевірити документи, один із них ударив поета в обличчя, мовляв, ми й так добре знаємо, хто ти такий... Уранці 18 серпня 1936 р. Ф. Гарсія Лорку розстріляли в оливовому гаю на пагорбі біля колодязя з промовистою назвою «Джерело сліз». Могили поета не знайдено й досі. На десятиліття твори найвідомішого іспанського поета на батьківщині були заборонені. Хіба що на міських площах і сільських майданах під час народних свят співали пісні Ф. Гарсія Лорки, які давно вже стали народними...



Х. Ернандес. Пам'ятник
Ф. Гарсія Лорці.
м. Мадрид, 1986 р.

«БАЛАДА ПРО ЧОРНУ ТУГУ»

Балада входить до збірки «Циганський романсеро» (в українському перекладі «Циганський баладник»). Вірш написаний у липні 1924 р. Головною героїнею балади є **Самотина Горова** (в оригіналі — Соледад Монтойя), що «із гори крутої сходить» і блукає самотою. Вірш побудований як діалог між ліричним героєм і Самотиною, яка є невід'ємною частиною його ества. Цій «жалькій» тузі немає ніде прихистку й спочину:

— Самотино, що шукаєш,
чом блукаєш самотою?

— Чом блукаю, сама знаю,
що тобі до мого болю?
Я шукаю в цьому краї
саму себе, свою долю.

Ключові слова та епітети «*туга чорна*», «*мука невгамовна*», «*гіркота терпка лимонна*» навіюють настрої смутку й жалю. Причину цієї туги не названо, вона виростає із самої праоснови людського існування, тож її нічим не можна здолати:

Ой туго, туго циганська,
туго щира й одинока,
туго досвітків далеких,
туго схованих потоків!

Інтонаційно вірш нагадує народну пісню-голосіння з притаманними їй вигуками і повторами. Та й образна система тісно пов'язана з народною міфопоетикою:

Клюють півні темний обрій,
ніяк сонця не знаходять...

Ой льолі ж мої ллянії,
ой макове моє лоно!

Та краще за Ф. Гарсія Лорку не скажеш: «Є один-єдиний персонаж, перед яким усе розступається, величний і темний, як літнє небо. Це туга, якою просякнута і наша кров, і деревні соки, туга, у якій немає нічого спільного ані із сумом, ані із знемогою, ані з якимось іншим душевним болем, це скоріше небесне, ніж земне почуття; андалуська туга боротьби розуму й душі з таємницею, що їх оточує, якої вони не можуть збагнути».

«ГІТАРА»

Цей вірш є чи не найвідомішою поезією Ф. Гарсія Лорки. Він входить до циклу «Поєми циганської сигірії» збірки «Канте хондо». Поет працював над нею протягом 1921–1926 рр., а надрукував лише в 1931 р. Для Ф. Гарсія Лорки фольклор був одним із першоджерел духовного існування людини. Особливо шанобливо поет ставився до андалуської пісні «канте хондо» («глибокий спів»). Крім особливої форми і тематики, ці пісні мали й своєрідну співочу техніку, яка потребувала неабиякої майстерності виконавців: звук повинен зароджуватися глибоко в грудях і проходити через самісіньке серце. Тож співаки «канте хондо» дорого платили за своє мистецтво — чимало з них рано помирало. Незмінний супутник виконавців канте хондо — гітара. Для Ф. Гарсія Лорки цей спів був взірцем первісних, найдавніших пісень.

Одна з найулюбленіших тем «канте хондо» — плачі. Ф. Гарсія Лорка назвав їх «поезією сліз», бо в них голосять і вірші, і мелодія. Саме таким плачем і є поезія «Гітара». Ритм вірша нагадує людське ридання, яке то наростає, то затихає, щоб перехопити подих. Мелодія гітари порівнюється в ньому з плачем:

Як заридала
моя гітара, —
розбилась досвітку
криштална чара.
Ой заридала
моя гітара...



П. Пікассо. Три музики.
1921 р.

Цей плач неможливо зупинити, як неможливо зупинити воду, «що рине з яру», чи вітер, «що жене хмару». Тужить гітара «за даллю», а разом із нею:

Плаче пісок гарячий,
кличе біле латаття,
плаче стріла за ціллю,
вечір кличе світання,
плаче в голім гіллі
пташка остання.

Цей пантеїстичний плач передається й за допомогою алітерації звуків «р» та «л». Останній образ вірша багатозначний. «П'ять ножів» (в оригіналі — п'ять шпаг) — це пальці музиканта, що примушують ридати гітару, а разом із нею й людське серце. У віршах збірки, як зазначав сам поет, він шукав не форму, а нерв форми «канте хондо». У поезії «Гітара» Гарсія Лорці пощастило його знайти.

«ГАЗЕЛА ПРО ТЕМНУ СМЕРТЬ»

Вірш входить до збірки «Тамаритянський диван», над якою Гарсія Лорка працював у 1936 р. Після загибелі поета друзі зберегли його рукописи, і збірка була видана 1940 р. у Нью-Йорку. Федеріко Гарсія Лорка дуже цікавився східною поезією, він убачав у ній витoki андалуського фольклору, на який вплинуло мистецтво арабів-завойовників. В арабській поезії диваном називають збірку віршів одного автора. Ця збірка отримала свою назву від місцевості Тамарит поблизу Гранади. Там була садиба батька поета, де Ф. Гарсія Лорка провів літо в останні роки свого життя (саме там він і загинув).

У збірці поет відроджує давні жанри — касиди й газелі. В арабській і персько-таджицькій поезії газела (газель) — ліричний вірш, що складається з бейтів-двовіршів із наскрізним римуванням. Федеріко Гарсія Лорка ставиться до цієї поетичної форми доволі умовно. Єдине, що є спільним із газелою, — це тонкий проникливий ліризм.

Провідною темою вірша стає мотив небуття — органічна складова іспанської культури. Гарсія Лорка якимось назвав свою батьківщину «країною, відкритою смерті». У вірші смерть постає в образі сну, характерного не лише для іспанської, а й для світової літературної традиції:

Хотів би я заснути, як засинають яблука,
і спати десь далеко від цвинтарного гамору.
Хотів би я заснути, як та мала дитина,
що в чистім морі мріє собі розкрять серце.

Що так приваблювало поета в мотиві смерті? Можливо, відчуття короткочасності свого перебування на землі? Ліричний герой вірша заперечує фізичне тління, що настає зі смертю, він вірить, що смерть — скороминуща:

Хай знають тільки всі, що я не вмер,
що є в моїх устах ще стійло золоте,
що я — маленький приятель провесняного леготу
і велетенська тїнь од власних сліз.

Останні чотири рядки є своєрідним рефреном-обрамленням перших чотирьох: земне коло завершилося, а отже, — життя триває:

Бо хочу я заснути, як засинають яблука,
навчитися плачу, що від землі очистить,
бо хочу бути разом з дитиною сумною,
що в чистім морі мріє собі розкрять серце.

«КАСИДА ПРО СОН ПІД ЗОРЯМИ»

Вірш також входить до збірки «Тамаритянський диван». В арабській поезії касида — це урочистий жанр, східний варіант європейської оди на честь монархів чи видатних полководців. За формою — великий вірш (понад сто рядків).

Розмірковуючи про сутність поетичної творчості, поет зауважив: «Справжня донька уяви — метафора, породжена миттєвим спалахом інтуїції, осяяна довгою тривоною передчуття». «Касида про сон під зорями» і є зібранням химерних метафор, що як і образи сну під зорями, перетікають одна в одну, трансформуючись і

створюючи нові образи, які заворожують уяву й наповнюють душу тривожним передчуттям чогось невимовного. Спочатку перед нами ніби розгортається фінал кориди: «свіжовбитий бик» та «поміст без краю», але все перемішує квіт жасмину. Як у напівсні реально переплітається з уявним, чуттєві образи змішуються з примарами:

Коли ж бо небо — слон здоровий,
а той жасмин — вода без крові,
а те дівча — то вітка ночі росяна
на темному безмежному помості.



С. Далі. Дитина спостерігає народження нової Людини. 1943 р.

Метафори вірша можна відчутти, але пояснити практично неможливо: дівча, що «прикинулось жасминовим биком», а «бик — то присмерк, що реве багряно», бо дівча вже «вітка ночі росяна на темному безмежному помості»:

Поміж жасмином і биком
чи кістяні гаки, чи люди сонні.
Всередині в жасмині слон і хмари,
всередині в бики — скелет дівочий.

Вірш чимось нагадує сюрреалістичні картини іншого видатного іспанця, представника «покоління двадцять сьомого року», друга Ф. Гарсія Лорки — Сальвадора Далі.



1. Складіть хронологічну таблицю життєвого і творчого шляху Ф. Гарсія Лорки.
2. Чи втілив поет у своєму житті й творчості кредо: «Справжня поезія — це любов, мужність і жертва»? Відповідь аргументуйте.
3. Хто з відомих митців належав до «покоління двадцять сьомого року»? Якими були естетичні вподобання угруповання?
4. Яку роль у творчості Ф. Гарсія Лорки відіграє міфологія та фольклор (зокрема, персоніфікація природних сил і стихій)? Як вони пов'язані з поезикою модернізму? Відповідь аргументуйте посиланнями на тексти віршів.
5. Знайдіть у текстах Ф. Гарсія Лорки випадки поєднання міфології та фольклору з поезикою модернізму.



6. Напишіть есе за творчістю Ф. Гарсія Лорки «Справжня поезія — це любов, мужність і жертва».

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ



Існує давня традиція поділу розвитку світової культури на певні періоди й епохи. Особливе значення має те, чи дала ця епоха світові геніїв, чи ні. Залежно від цього деякі епохи визнано періодами особливих злетів і вони отримали компліментарні назви — «золота доба», «срібна доба».

«Срібна доба» російської культури та літератури... Важко сказати, хто першим назвав так культуру й насамперед літературу 90-х років XIX ст. — 10-х років XX ст. Найчастіше цей вислів приписують відомому російському філософу М. Бердяєву, який позначив духовний і культурний підйом на межі XIX–XX ст., коли на повен голос про



М. Врубель.
Царівна-лебідь. 1900 р.

себе заявили *філософи* — С. Булгаков, С. Франк, В. Соловйов; *художники* І. Рєпін, М. Врубель, Б. Кустодієв, М. Періх, В. Серов; *композитори* О. Скрейбін, І. Стравінський, С. Рахманінов; *співаки й актори* — Ф. Шаляпін, В. Комісаржевська та ін. Вислів «срібна доба» російської літератури перегукується з пушкінською епохою в російській літературі, яку традиційно називають «золотою добою». Поети «срібної доби» не стільки продовжували традиції О. Пушкіна, скільки відходили від них, уособлюючи здобутки та магістральні напрями розвитку західної, зокрема французької, модерністської поезії. Водночас вони шукали й свій власний, оригінальний, творчий шлях.

СИМВОЛІЗМ • Початком «срібної доби» став розквіт символізму — літературного напрямку в модерністському мистецтві Російської імперії 1890–1900-х років. Це був період панування настроїв декадансу, символізм, який виник у ту кризову епоху, був своєрідною естетичною спробою дистанціюватися від «дріб'язкових»

життєвих суперечностей, (поринути у світ «вічних», «усезагальних» ідей та істин.) У цьому виборі між реальним світом і світом Краси та Мистецтва символізм—був естетичним спадкоємцем романтизму й неоромантизму. (1890—1900)

Символізм виник у Франції й поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні, що входила до складу Російської імперії). Попри новаторський (ранньомодерністський) характер, він мав давнє й глибоке філософське підґрунтя. Деякі ідеї, що знайшли художнє втілення в літературі символізму, належали ще давньогрецькому філософу-ідеалісту Платону (V ст. до н. е.), який стверджував, що, крім реального, видимого, світу, є також невидимий, вищий, «світ ідей».

Російський символізм, який став першим значним модерністським напрямом у Росії, розвивав здобутки не тільки французьких попередників (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), а й власне російської школи «чистого мистецтва» (А. Фет, Ф. Тютчев та ін.). Він став певною «естетичною протипогою» реалізму з його посиленням прагненням до аналізу детермінації (обумовленості) взаємовідносин на вісі «особистість—суспільство». Найповнішою мірою символізм утілювався саме в поезії.

Основним засобом створення художнього світу для символістів є не образ (а тим більше — не типовий образ, як було в реалізмі), а символ — знак, який повинен допомогти досягнути приховану сутність певного явища. Символ передає індивідуальні уявлення поета про світ. Семантична (значеннева) невичерпність символістського тексту, потенційна множинність його прочитань і тлумачень тримає читача в інтелектуальному напруженні, вимагає від нього стати «співавтором» твору. Згідно з доктриною символізму, красу та істину можна збагнути інтуїтивно, «осаянням», «порухом душі» і аж ніяк не розумом, не науковим дослідом (до чого прагнули реалісти та натуралісти).

Показовим у цьому сенсі є вірш «Друже мій» В. Соловйова, який можна вважати продовженням традицій французького симво-

Принаймайте

Символ — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому на відміну від знака має безкінечну кількість тлумачень.

«Символ є справжнім символом тільки тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою наляку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині».

В'яч. Іванов

лізму (згадаймо знаменитий сонет «Відповідності» Ш. Бодлера), своєрідним поетичним утіленням ідеалістичного світогляду.

Відповідності

Природа — храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурків та колон неясні голоси.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного єства.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

Ш. Бодлер (Переклад Д. Павличка)

Друже мій

Друже мій, чи ж ти не бачиш:
Все, що в нас перед очима,
Тільки відсвіти і тіні
Тої суті, що незрима.

Друже мій, чи ж ти не чуєш,
Що в цих гуркотах банальних
Скрито відгук недоладний
Від акордів тріумфальних...

В. Соловійов (Переклад І. Качуровського)

Володимир Соловійов (1853–1900) — релігійний поет і філософ, публіцист, син відомого історика С. Соловійова. Філософські погляди близькі до неомізму. Літературна творчість В. Соловійова справила величезний вплив на подальший розвиток російського символізму. Мав українські корені по лінії матері (його вважають далеким нащадком Г. Сковороди), брав участь у відзначенні Шевченкових роковин у Санкт-Петербурзі в 1890-і роки.

1901 р. І. Франко надрукував у своїх перекладах у «Літературно-науковому віснику» 15 поезій В. Соловійова.

Символісти проголосили самоцінність художньої творчості, відсутність у мистецтва іншої мети, окрім досягнення духовних начал світу. Тому поезія символізму від самого початку мала елітарний характер і була розрахована на вузьке коло інтелектуалів. Теоретиком російського символізму вважають Д. Мережковського.

Російський символізм був явищем внутрішньо неоднорідним. Цей складний і мінливий літературний напрям пов'язаний з іменами видатних поетів початку ХХ ст., кожен з яких був яскравою творчою особистістю.

На початку 1900-х років у російському символізмі визначилися *три основні течії*.

Перша з них була представлена групою письменників — М. Мінський, Д. Мережковський, З. Гіппіус та ін., які пов'язували мистецтво з ідеями «богошукання». Ці письменники демонстративно відмовилися від традицій російської літератури й проголосили «нові» принципи мистецтва на засадах зарубіжного модернізму. Тогочасна критика одразу назвала їх «декадентами». У 1900 р. вони заснували в Петербурзі Релігійно-філософське товариство, яке мало на меті зблизити російську інтелігенцію з церквою. Оскільки діяльність М. Мінського, Д. Мережковського і З. Гіппіус розгорталася переважно в Петербурзі, їх називали «петербурзькими символістами».



М. Нестеров. Видіння отроку Варфоломею. 1889–1890 рр.

Дмитро Мережковський (1865–1941) — поет, прозаїк, філософ. За походженням — українець, прадід письменника належав до військової старшини доби Гетьманщини. Один із найвидатніших теоретиків і практиків російського символізму. Автор низки історичних романів, об'єднаних наскрізною темою одвічної боротьби християнства з язичництвом. Після жовтневого перевороту емігрував разом із дружиною З. Гіппіус спершу до Польщі, згодом — до Франції.

Деякі вірші Д. Мережковського переклав М. Лукаш.

Друга течія російського символізму оформилася у другій половині 1890-х років. Цю течію очолювали В. Брюсов і К. Бальмонт, які розглядали символізм як суто літературне явище, як новий закономірний етап у світовому літературному процесі. Їхня діяльність зосередилася переважно в Москві, тому їх називали «московськими символістами». Цим письменникам притаманне імпресіоністичне сприйняття життя й прагнення до художнього оновлення російської поезії.

Валерій Брюсов (1873–1924) — поет, прозаїк, перекладач, літературний критик, літературознавець. На рубежі XIX і XX ст. — один із лідерів російського символізму. З-поміж символістів вирізнявся раціоналізмом і ясністю письма. Після вагань став на бік радянської влади, активно включився в розбудову нових культурних інституцій, 1920 р. першим і єдиним з поетів такого рівня вступив до лав комуністичної партії. Серед численних перекладів В. Брюсова є переклади творів Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Маковея, В. Самійленка. Листувався з Г. Чупринкою, О. Білецьким, рецензував праці А. Кримського.

Збірка вибраних поезій В. Брюсова в перекладах українською мовою М. Зєрова, М. Рильського, М. Терещенка, П. Филиповича вийшла друком 1925 р.

«Вибрані поезії» В. Брюсова українською мовою було перевидано 1973 р., проте з огляду на тодішні цензурні умови переклади М. Зерова й П. Филиповича до книжки не потрапили.

Костянтин Бальмонт (1867–1941) — поет, перекладач. На початку творчого шляху перебував під впливом пізньої «народницької» поезії, але швидко перейшов на позиції символізму, ставши одним з його лідерів. Кращі вірші відзначаються музичністю й вишуканим римуванням. Спілкувався з М. Вороним, О. Олесем. Відкрив росіянам чимало закордонних поетів, хоча згодом його переклади критикували. Не прийнявши жовтневого перевороту, 1920 р. виїхав за кордон. Помер у Парижі.

У 1910-х роках низку кращих поезій К. Бальмонта переклав українською мовою Д. Загул.

Усіх вищеназваних поетів-символістів (як «петербурзьких», так і «московських») називають *старшими символістами*, оскільки за ними прийшла нова генерація поетів-символістів.

Це були так звані *молодші символісти* — О. Блок, Андрій Бєлий, В'яч. Іванов, В. Соловйов, Елліс (Л. Кобилинський), які виступили прихильниками філософсько-релігійного розуміння світу в дусі пізньої філософії В. Соловйова.

Звісно, усі групи не були ізольовані одна від одної. Їх об'єднувало сприйняття та розроблення подібних проблем, а також створення близьких художніх образів.

Спільними для російських символістів були також і певна недовіра до прямого значення слова, і прагнення зашифрувати свої думки у вигляді алегорій і символів. Це стало своєрідним продовженням сентенції Ф. Тютчева, сформульованої у вірші «Silentium» («Мовчання»): *«Ти думку висловиш — і вмиєть / Уже неправда в ній дзвенить»* (переклад Юрія Клена). Крім того, символістів об'єднувало загальне неприйняття реалістичного мистецтва, що уможливило співпрацю представників усіх течій усередині символізму в журналі «Ваги», очолюваному В. Брюсовим. Водночас у середовищі символістів постійно точилися запеклі суперечки. Андрій Бєлий виступав проти В'яч. Іванова та О. Блока, який в окремі періоди творчості різко протистояв як старшим, так і молодшим символістам. Натомість В. Брюсов не сприймав містичних поривів і «прозрінь» молодших символістів.



Л. Бакст. Обкладинка журналу «Аполлон», 1911 р.

ПОЕТИКА СИМВОЛІЗМУ

Символісти закликали дбати передусім про «музику» вірша, впливаючи на підсвідомість читача/слухача, неначе заколисуючи його. Музика слова, часто позбавлена естетичної міри, нагромадження асонансів (збігів голосних) і алітерацій (збігів приголосних), вишукані ритми, покликани оп'янити читача, приспати його свідомість, — такі їхні творчі настанови (подібні художні засоби використовували й футуристи).

При цьому старші символісти орієнтувалися переважно на західну культуру, а молодші символісти витоків своїх естетичних шукань убачали в національному мистецтві та філософії В. Соловйова.

Символісти поглибили зв'язок російської літератури зі світовим літературним процесом, збагатили поезію новими виражальними засобами, жанрами й сюжетами, особливим умінням передавати найтонші відтінки почуттів, зблизили поезію з музикою. Проте вже народжувалися нові естетичні явища та літературні течії, які згодом протистояли символізму. Ідеться насамперед про акмеїзм.

АКМЕЇЗМ • Приблизно з 1910 р. російський символізм переживає кризу, а в його надрах зароджуються нові літературні напрями й течії. У 1911 р. альтернативним угрупованням став «Цех поетів», який створили прихильники М. Гумільова, вийшовши з івановської групи. Ця назва неабияк шокувала символістів: замість процесу творчості як таємниці магії — якийсь «цех», неначе для виробництва «мануфактури від літератури». Наступного року його лідери — М. Гумільов та С. Городецький — проголосили появу акмеїзму. Якщо російський символізм продовжував і розвивав магістральні напрями французького символізму, то акмеїзм не має аналогів у світовій літературі. Сама назва «акмеїзм», за свідченням Андрія Белого, виникла в запалі полеміки й не була ґрунтовно вмотивована: про «акмеїзм» і «адамїзм» (тобто культ первозданності, як світ за Адама) жартома сказав В'яч. Іванов, після чого М. Гумільов підхопив мимоволі кинуті слова й охрестив групу близьких до нього поетів *акмеїстами*.

«Акме» (від грец. *akme* — вершина чогось) означає найвищий ступінь розвитку, пору розквіту. Микола Гумільов, уважаючи новий напрям спадкоємцем символізму, виступив проти туманності, містицизму, орієнтації на вузьке коло «обраних» читачів. Цікаво, що з акмеїзмом було пов'язано (принаймні на початку творчого шляху) чимало поетів: М. Кузмін, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Нарбут, М. Зенкевич, М. Лозинський, Г. Іванов, Л. Столиця та ін.

Протистояння майбутніх акмеїстів упливіві символізму відчувалося вже в перших виданнях журналу «Аполлон», який очолював В'яч. Іванов.

В'ячеслав Іванов (1866–1949) — поет, перекладач, драматург, публіцист, історик, літературознавець. Один із теоретиків російського символізму. Перекладав Есхіла, Данте, Петрарку. У 1919–1923 рр. професор, потім ректор Бакинського університету. Був керівником дисертації українського мистецтвознавця В. Зуммера (згодом репресованого) про О. Іванова, присвятив Зуммерові вірша. Спілкувався також з О. Білецьким. З 1924 р. жив в Італії. Помер у Римі.

У творі М. Гумільова «Капітани» (1909) романтична поетизація бунтарства поєдналася з «програмним» для акмеїзму підтекстом, оскільки він виступав від імені молодих поетів-новаторів:

...І всі, хто змагається, прагне й шукає,
Кому надокучили землі батьків,
У кого дошкульні смішки викликає
Обачлива мудрість нудних стариків!

Переклад М. Стріхи

Аби зрозуміти, «розшифрувати» цей підтекст, потрібно пам'ятати, що для гумільовців символізм означав уже минуле ХІХ ст., вони прагнули до нового — ХХ ст., з яким асоціювали акмеїзм.

У 1912–1913 рр. гумільовці видавали журнал «Гіперборей» (редактор М. Лозинський). Маніфести акмеїзму у вигляді статей М. Гумільова і С. Городецького були надруковані в 1913 р. в «Аполлоні», а написана тоді ж стаття О. Мандельштама «Ранок акмеїзму» побачила світ аж у 1919 р. Акмеїсти рішуче виступили проти релігійно-містичних пошуків символізму, його філософських прагнень. Якщо символісти чи не найважливішою своєю заслугою вважали прагнення пізнати непізнанне за допомогою сугестії, натяку, символу, то М. Гумільов завдав удару в самісіньке серце естетики символізму: «Непізнанне за самим значенням цього слова не можна пізнати».

Переорієнтація поетів «Гіперборея» від притаманного символістам



*М. Шагал. Сирій дім.
1917 р.*

ліричного самозаглиблення до розмаїття зовнішнього світу тогочасна критика оцінила як одне з явищ неореалізму. Водночас справедливо вказувалося також на втрати, на акмеїстське звуження завдань мистецтва: «Усе втілено, бо видалено невітлюване, усе висловлено до кінця, бо відмовилися від невисловлюваного» (В. Жирмунський).

Акмеїсти проголошували матеріальність і предметність тематики та образів, закликали до точності слова. Засадничою для акмеїзму стала вимога повернення від символістських «потойбічних» (трансцендентних) шукань назад до реальності. Городецький закликав наблизити поезію до життя, полюбити «цей світ, який звучить, має фарби, форми, вагу та час». А в статті «Життя вірша» (1910), воюючи як проти примітивного утилітаризму, так і проти «місячного» холоду «чистого мистецтва», М. Гумільов закликав до тісного зв'язку митця з реальним світом. Художня реальність акмеїстів ігнорує таємничі «символістські» світи, вона зосереджена на природі, історичному минулому, внутрішньому світі людини, екзотиці далеких країн, перегукується з літературними епохами, тож поет О. Мандельштам визначив акмеїзм як «тугу за світовою культурою».

Символісти ставилися до творчості як до божественного осяяння, прозріння, прирівнюючи поета до пророка. Натомість акмеїсти вважали поезію ремеслом, яке може досягнути кожний, хто володіє словом. Вони утверджували ясність і простоту поетичної мови. Слово чітко називає предмети і явища, його не потрібно домислювати.

Стильові пріоритети майбутніх акмеїстів задекларовані в статті М. Кузміна «Про чарівну ясність» (1910), у якій він закликав звільнити поетичне слово від романтичних і символістських «темнот» і туманності, повернувши йому однозначність і чіткість. Те саме стосувалося й системи жанрів. Розмивання жанрових «кордонів», яким зловживали символісти, для М. Кузміна неприйнятне, він обстоює жорстку нормативність (майже як класицист Н. Буало-Депрео в «Мистецтві поетичному»): «В оповіданні нехай розповідається, у драмі нехай діють, лірику збережіть для віршів...»

Основним художнім прийомом в акмеїстів стає деталізація, вони використовують весь арсенал тропів, прагнучи їх «повної узгодженості». Як акмеїст



К. Сомов. Портрет М. Кузміна. 1909 р.

починала свій поетичний шлях А. Ахматова (дружина М. Гумільова). Цікаво, що сучасники часом пов'язували термін «акмеїзм» із псевдонімом цієї відомої поетеси (справжнє прізвище Горенко): Ахматова латинською звучить як «akmatius», що нагадує слово «акмеїзм».

Акмеїсти багато в чому виходили за межі проголошеної ними ж школи. Вони створили чимало чудових ліричних віршів, що вирізняються музичністю, психологізмом, філософською глибиною, органічним зв'язком з усією світовою культурою.

Цікавим є питання про те, чи був акмеїзм новаторським явищем, чи він усе-таки переважно продовжував традиції? Один із дослідників назвав акмеїстів «тими, хто подолав символізм». Чи так воно було насправді?

Проаналізувавши творчість акмеїстів, можна зробити висновок, що вплив символізму зберігся, наприклад, у ставленні акмеїстів до світової культурної спадщини. На тлі нігілістичного бунту проти класичної культури з боку народжених на початку 1910-х років футуристичних угруповань, які категорично заявляли про повну відмову від культурної традиції, символістів і акмеїстів об'єднувала вірність традиціям світової культури, причетність до неї. Боротьба ж акмеїстів із «младосимволізмом» мала на меті тільки певну «реформу»: відмову від крайнощів ортодоксально незмінної символістської естетики. Водночас акмеїсти визнавали творчі завоювання символістів. Недаремно відомий літературознавець Б. Ейхенбаум якось зауважив: «Сама ідея рівноваги, міцності, зрілості, яка слугувала підставою для терміна “акмеїзм”, притаманна не зачинателям, а завершувачам руху». Тож дослідники справедливо вважають, що естетичну «революцію» спричинив не акмеїзм, а футуризм. Що ж відомо про цю авангардистську течію, яка швидко виникла й раптово зникла в «срібну добу» російської поезії?

ФУТУРИЗМ • Одночасно з акмеїстами в боротьбу за лідерство в російській поезії вступають різноманітні групи авангардистського спрямування, які називали себе *футуристами* — літераторами майбутнього (від латин. *futurum* — майбутнє).

Видатний російський поет-символіст О. Блок у передмові до своєї поеми «Відплата» написав: «1910 рік — це криза символізму... Цього року заявили про себе напрями, які зайняли ворожу позицію до символізму, а також один до одного: акмеїзм, егофутуризм і перші паростки футуризму».

Підґрунтям появи футуризму стало стихійне відчуття «неминучості краху старизни» (*В. Маяковський*) та прагнення передбачити й усвідомити через мистецтво майбутній «світовий переворот» і народження «нового людства».

НАРОДЖЕННЯ ФУТУРИЗМУ

Футуризм виник в Італії, де в 1909 р. був надрукований «Маніфест футуризму». Італійські футуристи заявили про повний розрив із традиційною культурою, утверджували естетику сучасної, урбаністичної (від латин. *urbi* – місто; тобто міської, «індустріально-технічної») цивілізації з притаманною їй динамікою; вони прагнули виразити свідомість «людини натовпу», хаотичний пульс технізованого «інтенсивного життя» у міському гуркоті й димі, миттєву зміну подій та вражень. Однак їхнє експериментаторство, пошуки нових засобів мовної виразності («вільний» синтаксис, звуконаслідування тощо) були, за влучним висловом відомого філолога Р. Якобсона, «реформою в жанрі репортажу, а не в царині власне поетичної мови».

Для італійських футуристів характерні естетична агресія та епатаж, свідоме дратування консервативних смаків, культ сили, пропагування війни як «гігієни світу». Так, основоположник і лідер футуризму **Філіппо Марінетті** (1876–1944) оспівував «натиск, безсоння лихоманки, спортивний крок, ляпас і удар кулаком». В італійському «Маніфесті футуризму» є й такі рядки: «Хай живе війна — лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила анархізму, високі ідеали знищення всього і вся! Геть жінок!..» Не дивно, що таке світобачення (хай і значною мірою удаване, демонстративне) невдовзі привело деякого з італійських футуристів до табору Б. Муссоліні.

Цікаво, що в Російській імперії футуризм (із центрами в Петербурзі, Москві, Києві та інших містах) виник незалежно від італійського і мав із ним мало спільного. Під час перебування Ф. Марінетті в Росії (1914) частина російських футуристів навіть улаштувала йому обструкцію, не прийшовши на його публічні виступи.

Футуристи оголосили війну насамперед існуванню двох світів, яке декларували символісти: реального та потойбічного (трансцендентного¹). Згадаймо, що водночас проти символізму виступили й акмеїсти, проте подолати його повністю вони так і не змогли (хіба що містика символістів змінилася екзотикою акмеїстів). Натомість футуристи поривають як із символістським поділом на два світи, так і з суто акмеїстським конфліктом буденщини та екзотики, «клятої глухомані» і «далеких країв» (поезія «царськосельського Кіплінга» — М. Гумільова). Вони також заперечують принципи тих акмеїстів (С. Городецький та ін.), які закликали до «прозорого» зображення живої природи в усій неповторності її форм, кольорів, запахів. Футуристи переконані: мистецтво має не відображати життя, а рішуче та свавільно його перетворювати.

Насамперед ідеться про *кубофутуристів* (група «Гілея» — В. Хлебников, Д. і М. Бурлюки, В. Каменський, В. Маяковський, О. Кручоних та ін.) як стрижневе угруповання усієї течії. Інші групи — «Асоціація егофутуристів» (на чолі з І. Северянином, який восени 1912 р. оголосив про свій розрив із ними); «Мезонін

¹ *Трансцендентний* — той, що перебуває поза межами свідомості й пізнання, непізнаваний.

поезії» (на чолі з В. Шершеневичем, який переклав праці основоположника італійського футуризму Ф. Марінетті); «*Центрифуга*» (З. Бобров, Б. Пастернак, М. Асєєв), — поділяючи окремі положення футуризму, багато в чому були суголосними з іншими течіями: егофутуристи пов'язані з акмеїстами, а мезоністи провістили появу імажиністів (В. Шершеневич став одним із лідерів течії).

Перша збірка кубофутуристів «Садок суддів» вийшла друком у 1910 р. А в грудні 1912 р. побачила світ збірка «Ляпас суспільному смакові». Програмний маніфест, що мав таку саму

УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ



А. Петрицький.
Портрет поета
М. Семенка. 1919 р.

У 1914 р. про себе заявляє український футуризм. Його справжнім лідером стає **Михайль Семенко** (1892–1937), який друкує маніфести до своїх поетичних збірок «Дерзання» і «Кверофутуризм» (від латин. *quero* — шукати). Михайль Семенко оголошує війну будь-якому каноніві та культові в мистецтві, протестує проти «хуторянства», провінційності. Поет виступає за «красу пошуку», за стрімкий рух мистецтва. Організував різні футуристичні групи: «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Ударна група поетів-футуристів» (1921), «Аспанфут» (асоціація панфутуристів) (1921). Футуристичні угруповання діяли також у Харкові («Ком-Космос») та Одесі («Юголіф»). У лавах футуристів перебували О. Слісаренко, Я. Савченко, В. Ярошенко, М. Терещенко, Г. Шкурупій, Г. Коляда, М. Щербак.

Український футуризм пройшов три етапи розвитку: кверофутуризм (або передфутуризм, 1914–1918); панфутуризм (1918–1927) та діяльність «Нової генерації» (1927–1930). Між російськими і українськими футуристами існували постійні творчі та особистісні контакти. Цікавий факт: з одного боку, вони закликали «скинути Пушкіна, Толстого, Достоевського та інших із пароплава сучасності...» («Ляпас суспільному смакові» російських футуристів) та брали на клини «зламаної брички бабусі Музи» (українські футуристи), а з іншого — були тонкими поціновувачами класичного мистецтва. І дійсно, щоб створювати нове, потрібно знати старе; новизни, «модерновості», а тим більше того, що ще має бути (одна із самоназв російських футуристів — «будетляни»), не буває без знання «ретро», без опори на традицію, без знання класичного й стародавнього мистецтва. Так, М. Семенко якось назвав себе «і футуристом, і антикваром»(!). Це яскрава антитеза, адже слово «футурист» утворене від латин. *futurum* — майбутнє, а «антиквар» — від *antiquitas* — старовина, давнина, те, що було колись.

назву, підписали: Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковський та В. Хлебников. Згодом до них приєдналися М. Асєєв, В. Каменський, Б. Лівшиць, Е. Гуро, Б. Пастернак.

Отже, поети В. Хлебников, В. Маяковський, В. Каменський, О. Кручоних, Д. Бурлюк, М. Асєєв — основні дійові особи футуристичного руху, автори збірників, учасники диспутів, турне, естрадних вечорів.

Проте кубофутуризм був явищем не тільки літературним. Споріднені угруповання виникають і серед живописців («Бубновий валет», «Ослячий хвіст», «Спілка молоді»). Частина футуристів (Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, В. Каменський) займались одночасно літературою і живописом.

Навряд чи ще якесь угруповання ввірвалося в літературу з таким галасом, як футуристи. Коли читаєш їхні перші маніфести, відозви, статті, створюється враження, що вони переймаються не стільки виголошенням своєї програми, скільки прагненням викликати якомога більше заперечень і протестів. Одразу після появи першої збірки «Садок суддів» спалахують запальні критичні суперечки. «Російський футуризм був провісником і предтечею тих страшних карикатур і нісенітниць, які продемонструвала нам епоха воєн і революцій» (О. Блок).

Неподібність творчих устремлінь поетів, пов'язаних загальною напівскандальною назвою «футуристи», була настільки сильною, що невдовзі рецензенти й критики почали розрізняти в загальному потоці індивідуальні погляди та прагнення.



О. Екстер.
Міст. Севр. 1911 р.

Ігор Северянин (Лотарьов) (1887–1941) — поет. Популярність йому принесла книжка віршів «Громокиплячий кубок» (1913), сповнена звукових та інших зовнішніх ефектів. Оголосив себе лідером нового напрямку — егофутуризму. Латинське *ego* означає «Я», тож недаремно в рядках поета так часто зустрічається цей займенник: «Я, геній Ігор Северянин, / Я од звитяг своїх сп'янів: / Я повсеградно на екрані! / Я повсесёрдно світ посів!» (переклад М. Борецького). Жовтневого перевороту І. Северянин не прийняв і виїхав до Таллінна. Однак 1940 р. після інкорпорації Естонії знову вимушено опинився на території СРСР і мусив шукати шляхів співіснування з новою владою. Помер під час Другої світової війни в окупованому Таллінні.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ І ФУТУРИСТИ

У короткому виступі в кав'ярні «Бродячий пес» на вечорі футуристів 25 лютого 1915 р. Максим Горький закликав усіх уважно поставитися до футуристів. Він сказав: «У цьому (тобто у футуризмі. — Авт.) щось є...» Це викликало бурхливі суперечки, нападки на письменника, який заступився за бунтівників. У зв'язку з цим редакція «Журналу журналів» звернулася до нього з проханням викласти свою точку зору письмово — так у № 1 за 1915 р. з'явилася невеличка стаття Максима Горького «Про футуризм». Вона починається словами: «Російського футуризму немає. Є просто І. Северянин, В. Маяковський, Д. Бурлюк, В. Каменський...» Окремо сказав Максим Горький про В. Маяковського, відзначивши, що «в нього, поза сумнівом, десь під спудом є хист. Йому слід працювати, слід учитися, і він писатиме гарні, справжні вірші».

Думка Максима Горького перегукується із записом у щоденнику О. Блока від 25 березня 1913 р.: «Футуристи в цілому, імовірно, явище значніше за акмеїзм. Останні — кволі... Це — більш земне і живе, ніж акмеїзм».

Дослідники справедливо відзначають роль, яку відіграла підтримка Максимом Горьким молодого В. Маяковського і цією статтею, і згодом, коли письменник залучив його до співпраці в журналі «Літопис».

Слова Максима Горького, що «російського футуризму немає», не варто сприймати буквально. Письменник виокремив «безсумнівно талановитих» поетів, насамперед В. Маяковського. Водночас він зауважив: «Їх (футуристів. — Авт.) породило саме життя, наші сучасні умови... Вони — вчасно народжені хлопці».

Напередодні Першої світової війни в російському суспільстві посилюється передчуття неминучості катастроф, катаклізмів, історичних зрушень і вичерпаності старих форм мистецтва. Це відчуття своєрідно й дуже суперечливо втілюється у футуристичному русі. Війна сучасності заради майбутнього, яку оголосили футуристи, часом оберталася бунтом проти реальності.

Надзвичайно показовими були численні футуристичні декларації. Вихідна ідея програмних заяв футуристів — розрив із дійсністю з одночасним утвердженням «життєтворчості». На думку футуристів, митець є не оспівувачем життя, не «дзеркалом», а «самотворцем». Він створює «новий світ, сьогоднішній, залізний» (К. Малевич). Інакше кажучи, заперечення реальності як об'єктивно існуючої мінливої категорії пов'язується футуристами із запереченням реалізму як методу її художнього розкриття.

Ще одна провідна ідея футуристів — самоцінність художньої творчості, домінування питання «як?» над «що?». Звідси — сміливий експеримент, слово-



Д. Бурлюк. Любов і мир.
1914 р.

творчість, утвердження «самовитого» слова (щойно винайденого або «сконструйованого» митцем, тобто неологізму, подеколи навіть okazіоналізму¹). На думку футуристів, потрібно звільнитися не тільки від звичних форм побуту та життя, а й від панування слів у загальноприйнятих значеннях і сполученнях. У царині оновлення мови відзначився В. Хлебников — справжній інженер нових слів.

Отже, художник є «самотворцем» не тільки життя, а й мови. У маніфесті «Ляпас суспільному смакові» футуристи захищали право поетів «на непереборну ненависть до вже вживаної до них мови». Лунали навіть заклики до повного «зламу» як мови, так і традиційних художньо-зображальних засобів загалом. Футуристи експериментували з римою і ритмікою вірша, часто використовували внутрішню риму, асоціації, анафору та різні види звукопису (вони навіть писали вірші лише з голосних!). Володимир Маяковський відмовився від традиційної строфічної форми й вибудовував рядки «сходінками». Формальне експериментаторство цього напрямку з часом минулося, натомість поезія збагатилася новими інтонаціями, лексикою, прийомами римування, образами й темами.



Л. Попова. Портрет філософа. 1915 р.

Велимир Хлебников (Віктор Володимирович Хлебников) (1885–1922) — поет і прозаїк, відомий діяч російського авангардизму, один з основоположників російського футуризму; реформатор поетичної мови, експериментатор у галузі словотворчості, автор теорії «зарозумілої мови». Особливо плідним був харківський період творчості (1919), коли поет рятувався від призову в денікінську армію. Саме тоді було написано чимало віршів, поеми «Лісова туга», «Поет», а також утопічну поему «Ладомир», один із найзначніших творів поета.

Таку радикально новаторську концепцію життя та мистецтва футуристи протиставляють, з одного боку, реалістичному «відображенню» дійсності, а з іншого — символістській містиці.

¹ *Оказіоналізм* — індивідуально-авторський неологізм, створений письменником відповідно до законів словотвору для художньої виразності або мовної гри. На відміну від неологізмів завжди зберігають новизну, живуть у межах певних текстів і не виходять за їх межі.

Свою зневагу до символістської утаємниченості, імлістості, магічності футуристи втілили в презирливому неологізмі — «символятина».

Поети-футуристи (В. Хлебников, О. Кручоних, Д. Бурлюк, М. Асеев та В. Маяковський) активно працювали над «ноюю мовою», над якою не тяжіло б «побутове значення слова». Проте, декларуючи абсолютне свавілля «митця-мовотворця», В. Хлебников не був волюнтаристом: створюючи неологізми, він рахувався із законами мови (на це звернув особливу увагу В. Маяковський).

У критичній літературі про В. Хлебникова багато сказано про новизну його поетичного зору та «мовотворчість». Відомий російський літературознавець Ю. Тинянов назвав його «Лобачевським словом». Незважаючи на всі контрасти й несподіванки, його поезія вирізняється внутрішньою цілісністю. «Праця В. Хлебникова над російським словом, розвідки його глибин, пошуки прихованих сенсів і зв'язків мови, прагнення вберегти російське слово від псування, боротьба з тими, хто був недбалий до нього, — писав

ЕПАТАЖ ЯК АТРИБУТ ФУТУРИЗМУ

Епатаж, тобто прагнення вразити, шокувати, навіть роздратувати широкі маси, тим самим привертаючи до себе якнайбільше уваги, є характерною ознакою футуризму. Потрібно визнати, що футуристи робили це майстерно. Російські футуристи (Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковський і В. Хлебников) у «Ляпасі суспільному смакові» заперечували Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін., закидали найавторитетнішим російським літераторам («усім цим Максимам Горьким, Купріним, Блокам, Сологубам, Аверченкам, Чорним, Кузміним, Буніним та ін.»), що їм потрібна лише дача на річці...



С. Гординський.
Обкладинка
«Альманах
лівого мистецтва»

Італійські футуристи пішли іще далі: «Ану ж бо, де там славні палії з обсмаленими руками? Давайте-но їх сюди! Давайте! Несіть вогню до бібліотечних полиць! Спрямуйте воду з каналів у музейні склепи і затопіть їх!.. І нехай течія несе великі полотна! Хапайте кайла та лопати! Трощіть старовинні міста!.. І не деінде, а в Італії проголосили ми цей маніфест» (Ф. Марінетті. Перший маніфест футуризму. — Мілан, 1909).

Українська «Асоціація панфутуристів» у журналі «Семафор у майбутнє» проголосила: «Мистецтво є пережиток минулого. Привид блукає по Європі — привид футуризму. Футуризація мистецтва є загибель мистецтва. Панфутуризм є ліквідація мистецтва. Смерть мистецтву! Хай живе панфутуризм!»

М. Берковський, автор однієї з найгрунтовніших і найталановитіших праць про поета-футуриста, — усе це ентузіазм справжнього сина вітчизни, бажання в слові і через слово побачити свою країну й свій народ у невідомих і не досягнутих ще властивостях їх, бажання почути «непочуте»».

Футуристи очима сучасників

Друка
фахівця

Публіки вже зібралося чимало — усі зали повні... Раптово заревли і затріщали вентилятори, усі кинулися до сусіднього залу, де коло свого творіння стояв з презирливою, проте тріумфальною посмішкою В. Маяковський. Почулися вигуки обурення. Кричали: «Виключайте!»... Вентилятор виключили, аж тут з'явився В. Каменський, який сам був синтетичним експонатом: він співав частівки, читав примовки, акомпанував собі, б'ючи ополоником по сковорідці, на мотузках через плече висіли — спереду і ззаду — дві мишоловки з живими мишами. Сам Василь, золотокудрий, біленький, з ніжним рожевим обличчям і блакитними очима міг би викликати симпатію, аби не миші. Від нього з жахом кидались урозтіч, він переможно крокував залами. Це й була його пересувна виставка (натяк на художників-передвижників. — Авт.). Я хвилювалася за Татліна, проте не знайшла його. Він, вочевидь, пішов змучений і переможений вигадками футуристів...

В. Ходасевич. «Портрети словами»

ПОЗА АВАНГАРДОМ • Проте не весь літературний процес «срібної доби» російської поезії обмежений рамками авангардизму. Цікавим мистецьким явищем була творчість «новоселянських» поетів, талановитих вихідців із різних куточків селянської Росії: із Заонежжя — М. Ключова, із Тверського краю — С. Кличкова (Лешенкова), із рязанської Мещери — С. Есеніна, із Нижнього Поволжя — О. Ширяєвця (Абрамова) і П. Орешина та ін.

Літературному процесу початку ХХ ст. загалом притаманне тяжіння до демократизації, до творчого самоствердження широких народних мас. Цю нову «народницьку» тенденцію підтримувала й інтелігенція — проблема інтелігенції та народу стає ключовою в духовних шуканнях О. Блока. Він намагається розгадати глибинний світ народної магії та заклинань, названих поетом «тією



К. Петров-Водкін. Полудень.
1917 р.

рудю, де блищить золото невідомої поезії; тим золотом, яке забезпечує і книжкову, “паперову” поезію — аж до наших днів».

Заслугою «новоселянських» поетів (насамперед С. Єсеніна) є збагачення поезії фольклорно-пісенним колоритом, діалектизмами, слов'янською міфологією, запозиченими в природи метафорами. Їх природність і зрозумілість доповнювала й продовжувала те, чого не досягли ані символісти, ані акмеїсти, ані футуристи.

Одночасно з авангардистами та «новоселянськими» поетами, поза літературними угрупованнями, творили І. Бунін, В. Ходасевич, М. Цветаєва, Б. Пастернак, чиї поезії органічно поєднали класичну чіткість і прозорість мови з пошуками нових шляхів розвитку літератури.

ТРАГІЧНІ ДОЛІ МИТЦІВ «СРІБНОЇ ДОБИ» • На жаль, доля більшості представників «срібної доби» російської поезії виявилася трагічною. Вони або загинули у вирі революцій, воєн і репресій, або були змушені залишити батьківщину, емігрувати, або опинилися у «внутрішній еміграції». Твори письменників не друкували, забороняли, їх викреслювали з пам'яті цілих поколінь співвітчизників.

Новій владі не потрібні були рафіновані та високоосвічені інтелігенти — символісти й акмеїсти. Хіба їхня творчість могла стати «коліщатком та гвинтиком» (за висловом В. Леніна) загальнопартійної справи?

Потім ідеологам почав заважати й галасливий авангард, бо не мав жодного «корисно-виховного ефекту»: епатаж, хуліганство, постійні формальні пошуки — усе це тільки розпорошувало увагу народних мас у той час, коли партія вимагала від митця «зображення дійсності в її революційному розвитку». Та й бурхливі революційні часи, такі любі бунтівним серцям футуристів, закінчилися: до влади прийшов бюрократ, чиновник. Давно підмічено, що революцію здійснюють «романтики», а її плодами користаються прагматики, часто винищуючи тих «романтиків», які привели їх до влади.

А чим заважала владі мирна патріархальна «новоселянська» поезія з її орієнтацією на простий народ? «Новоселянські» поети мали необережність не лише помітити, а й описати смертельну загрозу для природи, села і селян нової «індустріально-мілітарної» політики. Ось як писав найталановитіший з-поміж «новоселянських» поетів М. Клюєв:

Нам звістки душу облікають:
Вже рідної землі немає.

Арал — в латаття павутині,
Замовк Грицько на Україні...¹

Звісно, такої поезії ідеологи країни не сприймали. Творчість М. Клюєва (як і багатьох інших поетів, зокрема й українських — згадаймо хоча б розстріляного М. Драй-Хмару) розцінювалась як контрреволюційна агітація, як «укладання та поширення контрреволюційних літературних творів». Тож поета спочатку заслали (1934), а згодом і розстріляли (1937).

Страхітлива ламана крива червоного терору постійно коливалася між точками «безжалісно» та «нешадно», ніколи не падаючи до «нуля». Проте навіть у цій синусоїді вирізняються два своєрідні «піки»: 1921 (рік розстрілу М. Гумільова) і 1937 р. Аби пересвідчитися в цьому, достатньо проаналізувати життя письменників під дещо незвичним кутом зору — «з кінця», тобто від дати смерті: роки 1921 і 1937 повторюються надто часто, аби це було випадковістю. Отже, «срібна доба» російської поезії потонула в «кривавій добі» сталінського терору...

Однак «рукописи не горять», тож попри вилучення, усупереч десятиліттям замовчування твори заборонених письменників нарешті знайшли дорогу до читача. І нині ми можемо насолоджуватися поетичними обр'ямами творчості О. Блока та А. Ахматової, В. Маяковського і Б. Пастернака, О. Мандельштама і М. Цветаєвої...



1. Що означає вислів «срібна доба» («золота доба»)? Назвіть митців і філософів, які працювали в період «срібної доби» російської поезії.

2. Що пов'язує західноєвропейський і російський *символізм*?

3. Що означає термін *акмеїзм*? Назвіть поетів, які належали до кола акмеїстів? Що вони декларували і як втілювали свої декларації в художній практиці?

4. Чим збагатили російську поезію *футуристи*? Ким вони були більшою мірою: руйнаторами (нігілістами) чи новаторами (творцями)?

5. Хто з поетів часів «срібної доби» російської поезії працював «поза об'єднаннями»?

6. Як ви розумієте висловлювання: «Срібна доба» російської поезії потонула в «кривавій добі» сталінського терору»? Наведіть приклади політичної розправи з тогочасними митцями в СРСР (зокрема в Україні).



7. Підготуйте мультимедійну презентацію «Література та культура «срібної доби» російської поезії: імена, тенденції, домінанти».

¹ Переклад Ю. Чигиринського.

Олександр БЛОК

1880—1921



У темні заходжу храми,
Творю свій бідний обряд.
Там жду Прекрасної Дами
В мигтінні червоних лампад...

О. Блок

Життєвий і творчий шлях

«Навіть зовнішність у нього була поетична. У ньому відчувалася природжена велич ангела, скинутого з небес... Він був “точкою перетину” багатьох традиційних ліній — водночас і дуже росіянин, і дуже європеєць...» Навіть не знаючи, про кого конкретно йдеться в цитаті з «Історії російської літератури», виданої в Італії, можна відчувати, що це особистість непересічна, екстраординарна. Недаремно ж А. Ахматова називала цю людину не просто поетом, а «пам'ятником початку (XX) століття», і навіть — «трагічним тенором» цілої епохи. З нею погоджувався символіст Андрій Бєлий, називаючи цього поета «Чоло-Віком» (тобто «чолом, очільником» цілого віку, століття). То хто ж удостоївся таких гучних епітетів і компліментів?

Ця людина мала коротке *неросійське* прізвище — Блок, адже його пращури по батьковій лінії були німцями. А сам він став найвидатнішим поетом *російського* символізму...

Олександр Блок народився 1880 р. в квартирі діда, ректора Петербурзького університету, відомого вченого-ботаніка А. Бекетова.

Зими Бекетови проводили в університетській квартирі, а влітку виїжджали до невеличкого маєтку Шахматова в Підмосков'ї. Там вони спілкувалися із цвітом російської інтелігенції: родинами Боткіних, Бакуніних, Тютчевих. «Бекетовський дім» для Блока — це цілий світ, об'єкт любові й світлих спогадів.

Чи звернули ви увагу на слова про «велич скинутого з небес ангела» у цитаті, наведеній на початку розділу? Вони не випадкові: сучасники О. Блока полюбляли порівнювати його з врубелівським Демоном, образ якого в художника виник у київський період (1884–1889) і став стрижневим для його творчості. Персонаж картин М. Врубеля «Голова Демона» та «Демон, що летить» дуже схожий на портрет О. Блока пензля К. Сомова на с. 176.



Саме ці мистецькі асоціації використала у своєму вірші «Учора в дощ зайшов до мене Блок...» українська поетеса Л. Костенко:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волося мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до ворсинки.
Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима...



М. Врубель. Ілюстрації до поеми «Демон» М. Лермонтова. 1891 р.

Важлива прикмета життя Бекетових — інтенсивність духовних пошуків, висока культура. Усі члени родини займалися літературною працею, були люди обдаровані, освічені, які любили й розуміли слово. Тож майбутній поет від раннього дитинства жив в атмосфері яскравих культурних вражень. Неабиякий вплив на його формування справила російська поезія XIX ст.: вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Фета, Ф. Тютчева.

Перші поетичні спроби О. Блока (1898–1900), згодом об'єднані ним у цикл «*Ante lucem*» (латин. *до світла*), свідчать як про генетичний зв'язок із російською лірикою, так і про вплив європейської поетичної традиції (Г. Гейне, В. Шекспір). Для світосприйняття юного Блока характерні романтичні впливи (мотиви протиставлення «поета» й «натовпу», поетизація кохання й дружби, схильність до антитези та метафоризм стилю). У рамки цієї традиції вміщалося також притаманне зрілому О. Блоку суперечливе ставлення до дійсності. У 1898–1900 рр. поет коливається між настроями розчарування, ранньої втоми («*Хай світить місяць — темна ніч...*»), з одного боку, і анакреонтикою, уславленням радощів життя («*У спекотнім танці вакханалій...*») — з іншого.

У 1898 р. О. Блок вступив до Петербурзького університету. Захопившись ідеями Платона та філософсько-містичною лірикою В. Соловйова, він перейшов з факультету права на філологічний, тому отримав диплом тільки в 1906 р., уже ставши відомим поетом...

Навіть у ранній творчості виявляється самотність О. Блока: яскравий ліризм, схильність до максималістськи загостреного світовідчуття, певною мірою розпливчата, але глибока віра у високі цілі поезії. Своєрідним є також ставлення поета до літературної традиції. Культура минулих століть для нього жива та актуальна, інтимно близька. В юнацькій ліриці О. Блока знаходимо велику кількість епіграфів і цитат із Платона й Біблії, В. Шекспіра й Г. Гейне, М. Некрасова і Ш. Бодлера, крім того — варіації на теми сюжетів творів живопису та музики (зокрема, вагнерівських «Валькірій»).

У 1901–1902 рр. коло інтересів О. Блока розширюється. Домашні та книжкові впливи доповнюються потужними імпульсами, що йдуть від самої дійсності, від нового століття. Найважливішою подією цих років є сповнене драматизму почуття до майбутньої дружини, Любові Менделєєвої (доньки знаменитого хіміка). Олександр Блок бував частим гостем у маєтку Менделєєвих, грав ролі в домашньому театрі.

Період учнівства увінчався створенням оригінальної й довшої збірки «Вірші про Прекрасну Даму» (1904). Цю назву Блокові підказав В. Брюсов, він же назвав цей цикл «сповіддю юного мрійника-містика». Вірші про Прекрасну Даму — це містична «любовна історія» з тією, кого О. Блок ототожнював із героїнею «Трьох виднів» В. Соловйова, — Софією, божественною мудрістю, жіночим утіленням божества...

Особистий поетичний досвід О. Блока відповідав загальним тенденціям розвитку російського та європейського мистецтва початку ХХ ст., яке переживало період інтесу до різноманітних утопій минулого та імлістих мрій про майбутнє «перетворення світу».



Олександр Блок у ролі Гамлета. 1898 р.

Ключем до інтерпретації розмаїття життєвих явищ і культурних вражень для О. Блока стала філософія та поезія В. Соловйова, що захопила його «у зв'язку з гострими містичними та романтичними переживаннями». Через лірику В. Соловйова О. Блок засвоює платонівські ідеї «двох світів», протиставлення «землі» — «небу», матеріального — духовному.

На творчість О. Блока в цей період впливає відомий соловйовський образ «Світової Душі» — жіночної за своєю

природою духовної субстанції. Містичне кохання до магічної й утаємниченої Прекрасної Дами оспівується чи то як подвиг абсолютного зречення земних пристрастей, чи то як сходження Світової Душі на землю, створення «земного раю», чи то як земне, але освячене високою духовністю Кохання.



Любов та Олександр Блоки.
Вінціальна фотографія.
1903 р.

Твори циклу «Вірші про Прекрасну Даму» є принципово багатоплановими. Там, де оповідається про реальні почуття живих людей, вони є творами інтимної, пейзажної, рідше — філософської лірики. Якщо ж ідеться про глибинні смислові пласти, міфи, сюжети, описи, то лексика, уся образна система циклу є низкою символів. Ці плани не існують окремо: кожен із них немов «просвічує» крізь інший у всіх деталях оповіді. Тож «Вірші про Прекрасну Даму» — це зібрання окремих, цілком самодостатніх поезій, які фіксують настрої моменту. Водночас усвідомлення глибинного пласта оповіді змушує бачити в окремих текстах і в кожному фрагменті епізоди єдиного міфу, що несуть пам'ять про єдине ціле. Олександр Блок одним із перших російських поетів утілює ідею багатозначності образу в структурі образів-символів і всьому циклі-міфі.

Основна стилістична риса твору — повна свобода від чуттєвого й конкретного. Туманність слів сприймається невідповідним читачем як словесна музика. Ця поезія цілком відповідає верленівській формулі: «Найперше — музика у слові» і свідчить про продовження О. Блоком традицій французького символізму.

«Вірші про Прекрасну Даму» не можна вважати дебютом поета-початківця. Це поезії найвищого духовного напруження, бурхливих почуттів, глибокої щирості, які вирізняються довершеністю та гармонійністю образів, упевненою і зрілою майстерністю. Перша поетична збірка та її автор одразу посіли помітне місце у світі великої російської поезії.

Цей етап творчості О. Блока ознаменований створенням віршів, які згодом увійшли до книжок **«Несподівана Радість»** і **«Сніжна маска»** (обидві — 1907 р.), а також до трилогії ліричних драм: **«Балаганчик»**, **«Король на площі»**, **«Незнайома»** (усі — 1906 р.).

Починається робота поета в царині критики та художнього перекладу, виникають літературні зв'язки, переважно в середовищі символістів (В'яч. Іванов, Д. Мережковський, З. Гіппіус — у Петербурзі; Андрій Бєлий, В. Брюсов — у Москві). Ім'я О. Блока стає дедалі популярнішим.

Проте поет постійно в пошуку. У 1903–1906 рр. він частіше звертається до *соціальної тематики*. Змістом його творів стає «повсякденність» (яка часом тлумачиться крізь призму містики). У цій буденності О. Блок чимдалі наполегливіше виокремлює світ людей, принижених бідністю та несправедливістю. У вірші «**Фабрика**» (1903) на перший план виходить тема народного страждання. Світ виявляється розділеним не на «небо» і «землю», а на тих, хто, сховавшись за жовтими вікнами, примушує людей «згинати намучені спини», і злидарів. У творі виразно звучать інтонації співчуття біднякам. У вірші «**З газет**» (1903) змальовано образ жертви соціального зла — матері, яка не стерпіла злиднів і приниження й «сама на рейки лягла». Тут у О. Блока вперше з'являється характерна для демократичної традиції тема доброти «маленьких людей».

У віршах «**Останній день**», «**Обман**», «**Легенда**» (усі — 1904 р.) соціальна тема висвітлюється під іншим кутом. Це розповідь про страждання й загибель жінки в жорстокому світі буржуазного міста. Для О. Блока ці твори дуже важливі, оскільки в них *жіноче начало* (а воно завжди було предметом поглибленого інтересу поета-символіста) виступає вже не як «високе», небесне, а як «грішне»: воно спускається на «*гірку землю*» і там страждає. Високий ідеал О. Блока відтепер стає невіддільним від реальності, сучасності, від соціальних колізій. Вірші соціальної тематики, створені в період революції 1905 р., посідають значне місце в збірці «Несподівана Радість». Вони завершуються так званим горищним циклом (1906), який відтворює реалістичні картини злиденного життя мешканців «горищ».

Вірші, у яких панують мотиви протесту, «бунту» та боротьби за «новий світ», спочатку також позначені містичними тонами («Чи все спокійно у народі?..», 1903), проте поступово поет звільнився від цих мотивів («На штурм ішли. І прямо в груди...», 1905; «Піднімались з темряви льохів...», 1904 та ін.). У літературі про О. Блока неодноразово зазначалося, що поета захопило в революції насамперед її руйнівне, стихійне начало («Мітинг», 1905; «Пожежа», 1906).

Громадянська лірика була важливим кроком митця на шляху осмислення світу, нове сприйняття втілювалося не лише у віршах революційної тематики, а й змінило загальну позицію поета. Змінюється не тільки напрям поетичної уваги, а й уявлення про сутність світу. Поетичне ж царство Прекрасної Дами залишається вічним і непохитним: змінюються лише метушливі світські справи, натомість Світова Душа — «у глибинах непорушна».

У поезіях О. Блока з'являється новий поетичний символ — *стихія*. Його поява тісно пов'язана з настроями та поглядами інших російських символістів, насамперед В'яч. Іванова. З 1904 р. поет сприймає стихію як початок руху, повсякчасну руйнацію й творення. На відміну від Світової Душі стихія не може існувати як «висо-

ка» ідея, оскільки вона невіддільна від земних утілень.

Олександр Блок постійно відчуває тривожну необхідність пошуку нових шляхів, високих ідеалів. І саме це вирізняє його з-поміж внутрішньо самовдоволених декадентів. У знаменитому вірші «Незнайома» (1906) ліричний герой схвильовано вдивляється в прекрасну відвідувачку заміського ресторану, марно намагаючись дізнатися, хто перед ним: утілення Високої Краси, образ «давніх повір'їв» чи привокзальна «потвора» зі світу п'яниць «з очима кроликів»? Ще мить — і ліричний герой готовий повірити, що перед ним просто п'яне видіння, що «істина у вині». Та попри гірку іронію заключних рядків загальний емоційний лад вірша все ж не в утвердженні ілюзорності істини, а в складному поєднанні благоговіння перед красою, хвилюючого відчуття таїни життя та непогамовної потреби її розгадати.

Нове світовідчуття зумовило зміни в поезиці. Потяг до минулого, до гармонійного світу Прекрасної Дами поєднується з різкою критикою соловйовського утопізму та містики, а впливи європейського й російського модернізму — із першими проявами реалістичної традиції (М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой).

Стиль О. Блока, безтілесний і музичний, чудово підходив для зображення туманів і міражів химерно-ілюзорного Петербурга. Містичний Петербург і сновидіння, які зринали в ірреально-імлістій атмосфері північних невських боліт, стали основою блоковської поезії, ледь він «торкнувся землі» після перших містичних польотів. Прекрасна Дама зникає з його віршів. Її змінює Незнайома, теж нематеріальне, однак пристрасне, вічно присутнє марево. Надзвичайно чітко вона проступає в «Незнайомій» завдяки поєднанню реалістичної іронії з романтичним ліризмом. Новий спосіб відтворення дійсності О. Блок називав «містичним реалізмом», виокремлюючи в ньому тяжіння до зображення буденного життя й увявлення про злу, «диявольську» природу земного буття.

Руйнація поетичного міфу про містичну красу, яка має рятувати світ (порівняйте із суголосною думкою Ф. Достоевського), відчутно впливає на систему блоковських символів. Тепер світ постає перед ліричним героєм як зміна хаотичних вражень, сенс яких складний і часом незбагнений. З'являються характерні риси



І. Глазунов. Ілюстрація до вірша «Незнайома» О. Блока. 1978 р.

імпресіоністичної поетики. Ідеї складної «несиметричності» світу відповідає велика кількість метафор, оксюморонів, полемічне співвіднесення образів «Несподіваної Радості» з образами «Віршів про Прекрасну Даму».

До 1908 р. творчий геній О. Блока досягає піку зрілості. У цей час відбувається черговий злам у його світогляді та поетиці. Поразка Революції 1905 р., у якій поет брав безпосередню участь, його різкий розрив із символістами, родинні негаразди — усе це не могло не вплинути на його творчість. Утіленням тогочасних настроїв О. Блока є назва його поезії — «**Танці смерті**» (1916).

Для більшості віршів О. Блока після 1907 р. характерні зневіра та відчай. Проте його душа прагнула нових об'єктів поклоніння та оспівування. Іноді здається, що поет віднайшов для себе промінчик надії, який замінив містичне кохання до Прекрасної Дами. Таким «промінчиком» стала любов до Росії. То була «дивна любов», оскільки митець чудово бачив усі негативні риси, але все-таки продовжував її палко любити. Покажемо у цьому сенсі є вірш «**Грішити в п'янім божевіллі...**» (1914).

Розширюючи коло читання

Олександр Блок

Грішити в п'янім божевіллі

Грішити в п'янім божевіллі,
Згубивши лік ночам і дням,
А там, страждаючи з похмілля,
Пройти тихенько в Божий храм.

А вдома, помолившись Богу,
Знов обдурить кого-небудь,
І пса голодного з порогу,
І каючи, ногою пхнуть.

Три рази низько поклонитись,
Перехреститись сім разів
І до підлоги притулитись,
Забрудненої від пльовків.

І пити чай біля ікони,
Рахуючи спітнілу мідь,
І, переслививши купони,
Комод пузатий відчинить,

В тарілку класти гріш, однятий
В сестри, у брата, в сироти,
І обійти, й поцілувати
Всіма ціловані хрести.

І сплющить олов'яні вії,
Лягаючи на пуховик...
Ох, і таку тебе, Росіє,
Люблю й любитиму повік!¹

В уяві поета образ Росії зблизився з Незнайомою — таємничою жінкою його марень. Ще одним символом і містичним утіленням Росії стає заметіль, хуртовина². Любов О. Блока до Росії, утілена в загостреному переживанні її долі, часом доходить до пророчого дару. Надзвичайно прикметна в цьому плані лірична fuga «**На полі**

¹ Переклад М. Рильського.

² Згадайте образи заметілі, хуртовини в О. Пушкіна («Заметіль», «Капітанська дочка») або А. Міцкевича («Дорога до Петербурга» із «Дзядів»).

Куликовім» (1908), сповнена похмурих, зловісних передчуттів прийдешніх катастроф. В образі Росії поєдналися жертвовність і стихійність, сила і трагізм.

Жовтневий переворот 1917 р. з його жахами, анархією та кров'ю О. Блок сприйняв цілком позитивно, як вияв усього, що він ототожнював із душею Росії — душею заметілі, хуртовини. Смысл революції — в оновленні світу через вибух стихії в історії. Ця концепція більшовицької революції знайшла втілення в його останній, найбільшій поемі — **«Дванадцять»** (1918). Власне, «дванадцять» — це дванадцять червоногвардійців, які патрулюють вулиці Петрограда взимку (і знову хуртовина) 1917–1918 р. Цифра «дванадцять» перетворюється на символ дванадцяти апостолів, бо наприкінці поеми з'являється фігура Христа, який указує червоногвардійцям дорогу, хоча й проти їхньої волі. Христос у О. Блока, звісно, не тотожний біблійному, однак в атеїстичному СРСР навіть згадка про нього заборонялася.

Поема побудована на контрастах (стилів, образів, символів, звуків і кольорів), що є відображенням реальних суперечностей того часу. Колишні друзі О. Блока сприйняли поему «Дванадцять» як ідеологічну зраду, як підлабузництво перед новою владою.

Тоді ж, у січні 1918 р., поет написав **«Скіфів»**, напружену риторичну інвективу¹, звинувачення проти західних держав, які не хотіли укладати мир, запропонований більшовиками. «Скіфи» стали фінальним твором О. Блока.

Більшовицький уряд, який цінував своїх нечисленних інтелектуальних прибічників, використав інтелект і авторитет поета «на повну потужність». Три роки О. Блок працював над культурними та перекладацькими проектами, якими керували Максим Горький і А. Луначарський. Проте після «Дванадцяти» «хуртовина» його революційного ентузіазму вщухла й змінилася пасивним затишшенням, яке не порушував навіть легенький вітерець поетичного натхнення. Поет намагався продовжувати роботу над поемою «Відплата», однак нічого з того не вийшло. Блок смертельно втомився,



Б. Діодоров. Ілюстрація до поеми «Дванадцять» О. Блока. 1978 р.

¹ *Інвектіва* (від латин. *invectiva (oratio)* — лайлива (промова), від *invenio* — вигадую) — форма літературного твору, зокрема памфлету, яка висміює реальну особу або групу осіб.

почувався виснаженим і спустошеним. Він не потерпав у холодному й голодному Петрограді, оскільки більшовики про нього дбали, однак він був «мерцем» задовго до своєї фізичної смерті: таким було одностаїне враження всіх, хто бачив О. Блока в цей період.

Помер поет від серцевої хвороби 9 серпня 1921 р.

У поезії О. Блока, немов у дзеркалі, відобразилися надії й сподівання, драматизм і розчарування початку ХХ ст. Він справді був «трагічним тенором епохи» (А. Ахматова).

«НЕЗНАЙОМА»

Олександр Блок написав вірш 24 квітня 1906 р. в приміському селищі Озерки. Увійшовши до циклу «Місто» (1904–1908), він став етапним у формуванні самотутньої блоковської поетики, своєрідною візитівкою поета.

Після осмислення О. Блоком подій Революції 1905 р. в його свідомості відбувся переворот. Навколишній світ перетворився на «страшний світ», і в душі оселилися туга, зневіра та відчай. Поет виступає проти жорстокості цього світу, де все високе та шляхетне перетворюється на предмет торгу. Тут панують жорстокість, брехня та страждання... Для його мовчазної, самозаглибленої душі весь

ТАМ, ДЕ БЛОК ЗУСТРІЧАВ НЕЗНАЙОМУ...

На межі ХІХ–ХХ ст. в Петербурзі неймовірною популярністю користувалися Озерківські дачі, про які писали в усіх тогочасних путівниках по місту. Розкішні дерев'яні особняки на схилах порослих соснами пагорбів, три великі озера... Чисте повітря й дачні посиденьки приваблювали багатьох відомих людей тієї епохи: письменника М. Лескова, етнографа С. Максимова, співака Ф. Шаляпіна. В Озерках К. Петров-Водкін написав «Купання червоного коня», а О. Блок у привокзальному ресторані зустрів свою «Незнайому»...

3 травня по вересень у саду грав військовий оркестр, а тричі на тиждень — симфонічний, улаштовувалися танцювальні вечори, а в театрі виступали столичні актори. Саме тут відбувся театральний дебют В. Комісаржевської, яка згодом створила авторський театр. Під враженням від знайомства й спілкування з акторкою цього театру Наталією Волоховою поет створив цикл «Сніжна маска». Їй же присвятив і збірку «Фаїна», до якої увійшов вірш «Весно, весно, без меж і без краю...»

І кожний вечір, за шлагбаумами,
Заламуючи котелки,
Серед канав гуляють з дамами
На всякій дотеп мастаки¹.



¹ Тут і далі переклад М. Литвинця.

світ — «балаган і позорище» (так у допетровській Росії називали театр). Можливо, поет так і залишився б зануреним у містичні сновидіння, якби його не хвилювали «людські мешканці міста». Адже там — «у магічному вихорі й світлі — жахливі й прекрасні видіння життя». Так у його поезії з'являються образи міста й міського життя, які його і приваблюють, і відштовхують, адже місто — символ бездушного світу, приреченого на загибель. Замість Прекрасної Дами з'являється Незнайома. Туманні, а часом і містичні тіні змінюються повнокровними картинами та образами. Такий (не «символістсько-туманний») Блок був незвичним, незрозумілим і неприйнятним для друзів-символістів, які сприйняли його новаторські шукання як зраду символізму. Не випадково саме тоді поет пориває з ними.

Вірш «Незнайома» ніби зітканий із суперечностей і контрастів, структурований за принципом антитези. Ліричний герой майже з огидою змальовує світ, у якому згодом з'явиться Незнайома:

Шовечора над ресторанами,
Де шал гарячий не приглух,
Правує окриками п'яними
Весни хмільний і тлінний дух.

Він нагнітає неприємне враження від довкілля, уживаючи знижену лексику: замість каналів — «канави», замість принадного дзвінкого жіночого сміху — «жіночі верески і крик», а оспіваний романтиками та символістами місяць перетворюється на «безглуздий диск на тлі небесному, який давно до всього звик». У перших строфах перед читачем розгортається картина буднів, де панують вульгарність і непристойність. Ця примітивна й в'язка реальність ніби рухається по колу й вирватися з неї неможливо. Ліричний герой не приховує своєї відрази до неї. Навіть весняна природа, яка майже в цей самий час надихнула О. Блока на оду «Весно, весно, без меж і без краю...», постає тут непривабливою. Ліричний герой тоне в багні буденності, з якого його може врятувати лише диво... І таким дивом стає з'ява Незнайомої. Ліричний герой зачарований, він сприймає її як символ іншого, «нетутешнього» життя, яке протистоїть вульгарній буденності.

Чудною близькістю закований,
За темну я дивлюсь вуаль —
І бачу берег зачарований
І чарами поійнату даль.



Л. Бакст. Вечеря. 1902 р.

Автор шанобливо спостерігає за нею здалеку, боячись наблизитися, зруйнувати її спокій і... самотність. У позиції ліричного героя прозирає лицарське служіння Прекрасній Дамі, «кохання віддалік», яким його оспівували трубадури (а донедавна і сам Блок). Однак Поет захоплений і собою, своєю фантазією, яка витворила цей піднесений неземний образ, здатний вирвати ліричного героя з нищої дійсності й перенести в прекрасний світ ілюзій, містики та ворожби:

Мені всі тайнощі довірено
З чимось сонцем заодно,
І душу всю мою незмірену
Терпке пронизує вино...

Образ Незнайомої є неначе новим кроком у розробленні концепції Прекрасної Дами (пригадаймо присвячений їй відомий цикл). З одного боку, Незнайома, попри весь жалюгідний антураж привокзального ресторану, і є Прекрасною Дамою, від якої пахне «*парфумами й туманами*». З іншого — це вже не захмарно-містична красуня (утілення Вічної Жіночності), а цілком «приземлена» жінка — тільки руку простягни... А втім, це не єдине можливе тлумачення, оскільки О. Блок усе-таки символіст, а символ на те й символ, аби його неможливо було вичерпати до дна...

«ВЕСНО, ВЕСНО, БЕЗ МЕЖ І БЕЗ КРАЮ...»

Вірш написаний 24 жовтня 1907 р., уходить до циклу «**Закляття вогнем і мороком**» зі збірки «**Фаїна**» (1906–1908), присвячений акторці театру Комісаржевської Н. Волоховій, почуття до якої сам поет визначив як «непереборну стихію». Хоча життя ліричного героя сповнене трагічних суперечностей, він сприймає його оптимістично:

Вас приймаю, недолі погрози,
Ласко долі, — вітання й тобі!
В зачаклованім царстві, де сльози,
В тайні сміху — не місце ганьбі!¹

Для ліричного героя зустріч із життям — алегорія непримиренної боротьби, та він готовий до неї, як давні воїни, які били мечами по щитах, аби продемонструвати свою відвагу ворогам або привітати своїх ватажків і героїв:

О життя! Пізнаю і приймаю!
Щлю привіт тобі дзвоном щита!

Ліричний герой вірша — незламна й нескорена особистість із могутнім духом. Про це свідчить натяк на героїчну обіцянку еллін-

¹ Тут і далі переклад Г. Кочура.

ських воїнів повернутися «зі щитом» (переможцем) або «на щиті» (урочисте поховання загиблих), але в жодному разі не без щита:

В цім спітканні ворожим, не кволий,
Я ніколи не кину щита...

Та життя для нього — швидше за все не ворожа сила, а очільник, за яким він у безкомпромісній борні готовий піти навіть на загибель:

І дивлюсь, ворожнечу зміряю,
Все — ненависть, прокльони, любов:
За тортури й погибель — я знаю —
Все приймаю!.. І знову! І знову!..

У вірші розгортається вселенська картина, що не має ані часових, ані просторових меж. Цей богатирський розмах досягається за допомогою переліку, що складається, здавалося б, із несумісних понять: сміх і сльози, недолі погрози й ласки долі, ночі та світання, пустельні села й зруби міст, піднебесні простори веселі й пекельний невільницький труд. Саме цей перелік і створює картину складного й суперечливого світу, від якого не ховається ліричний герой. Навпаки, він хоче, з одного боку, розчинитись у ньому, а з іншого — пізнати всі таємниці «зачаклованого царства», у якому лише зростає влада мрії. Ліричний герой у захваті від життя, незважаючи на його крайнощі. Це досягається тим, що слова-антоніми чи антонімічні поняття (погрози — вітання, недоля — ласка, сміх — сльози тощо) у цьому переліку несподівано сприймаються як синоніми, що доповнюють і підсилюють один одного, виражаючи неподільну сутність, чим і є, власне, життя. У вірші життя — своєрідний друг-суперник ліричного героя — асоціюється з образом жінки, яка мчить, ніби птах, *«розвіявши в вітрі шаленім коси-змії»*. Заплетені коси — атрибут простонародної селянської зачіски, тож дослідники нерідко вважають це виявом захоплення Блоком саме народною, національною стихією, невпокореною і таємничою, з *«нерозгада-ним Божим іменням на затиснутих зимних устах»*.

Емоційність вірша посилюється не лише повтором дієслова «приймаю», а й окличними реченнями. Загалом такі інтонації не притаманні ліриці О. Блока, але саме в цьому вірші, який дослідники іноді називають «одою», знак оклику зустрічається аж 12 (!) разів, що теж набуває символічного значення. Ця інтонація, значно посилюючи емоційність повтору дієслова «приймаю», надає віршу особливої урочистості й сприяє створенню декламаційного стилю: його треба читати голосно, щоб почуло якнайбільше людей, адже перед нами схвильована й патетична сповідь поета — ліричного героя, що кидає виклик Новому й Незвіданому...

У вірші О. Блока відчувається вплив вишукано-іронічної мініатюри М. Лермонтова «Подяка», написаної за рік до його загибелі на дуелі. У ній автор «Героя нашого часу» ніби підсумовує свої стосунки і з коханою, і зі світом, які не зрозуміли й не сприйняли ані його самого, ані його почуттів:

Я дякую за всі твої дарунки:
За потаємні муки почуттів,
За плач гіркий, отруйні поцілунки,
За наклеп друга й помсту ворогів,
За пал душі, розгублений в пустині,
За все, чим я ошуканий в житті...
Зроби лиш так, щоб я тобі віднині
Ще дякував недовго в цім бутті.

Переклад М. Терещенка

Ліричний герой М. Лермонтова дякує за страждання, яких йому довелося зазнати: потаємні муки, гіркий плач, помсту ворогів. Навіть те, що мало б його підтримувати, лише посилювало біль: поцілунки були отруйними, пал душі — «розгубленим в пустині», а друзі віддячили наклепом. Анафора «за» з кожним повтором ніби підносить до дедалі вищого ступеня цей, здавалося б, нескінчений перелік страждань. Іронія приховує, маскує нестерпний біль... Недаремно перша строфа цього лермонтовського вірша стала епіграфом циклу «Закляття вогнем і мороком» (1907).

«СКІФИ»

Вірш (дослідники називають його також «малою поемою») був написаний 29–30 січня 1918 р., одразу після завершення поеми «Дванадцять». Тож ці два тексти становлять своєрідний революційний диптих. Для Російської імперії час, у який створювалася ця революційно-патріотична ода й водночас дошкульна інвектива проти Заходу, був складним. Подальша доля Росії була невизначена. З одного боку, вона фактично залишила своїх союзників — країни Антанти (зокрема, Францію і Велику Британію) «довойовувати» Першу світову війну з ворожим блоком держав (Німеччиною й Австро-Угорщиною). Менше ніж за рік до створення «Скіфів» (у квітні 1917 р.) О. Блок написав такі ядучі й сповнені роздратування рядки: «Нехай, нехай ще повоює Європа, нещасна стара кокотка: уся мудрість світу протече крізь її забруднені війною і політикою пальці, — і прийдуть інші, і поведуть її “куди вона не хоче”. Жовті чи що?..»

З іншого боку, з більшовицькою владою не поспішали укладати миру й вороги Антанти, пильно спостерігаючи за розвитком подій у цій величезній напівцивілізованій євразійській державі. Після революцій 1917 р. російська армія була деморалізована, і країна опинилась у вирі розбурханої революційної стихії. До цунамі Першої світової війни додалися революційні шторми, які змітали на своєму шляху рештки старого світу. Саме тоді більшовики активно обговорювали тезу про «світову революцію».

У вірші «Скіфи» Блок продовжує письменницьку традицію (М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой) осмислення долі Росії та її ролі в цивілізованому світі. Серед поетів, які розробляли цю тему, можна згадати О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова. Більшість російських поетів XIX ст. була переконана, що висока й жертвна місія Росії — урятувати благополучну, але зарозумілу та бездуховну Європу.

У «Скіфах» поет повертається крізь товщу віків до ролі, яку відіграла Київська Русь (для О. Блока — попередниця Росії, точніше — ранній етап саме російської історії), ставши «у найважчу мить», за влучним висловом К. Маркса, «скривавленим шматком м'яса», який зупинив орди Батия та Чингісхана, своєрідним щитом, який захистив Європу від Азії (монголів):

Що нам година, те віки — для вас!
 Ми, як послужливі холопи,
 Тримали щит між двох ворожих рас —
 Монголів та Європи!¹

Водночас поет розуміє, що в сприйнятті прагматичного Заходу Росія — це загадкова напівварварська східна країна, з-за кордонів якої упродовж віків на Європу налітали шулікою руйнівники-завойовники: скіфи, гуни або монголи, вершники «з розкосими очима», які час від часу переходили західні кордони Росії в складі російських військ... Про серйозні роздуми О. Блока над цією проблемою свідчать такі емоційні рядки з його щоденника (січень 1918 р.): «Ми — варвари. Добре. Ну то ми й покажемо вам, що таке варвари. І наша жорстока відповідь, страшна відповідь — буде

¹ Тут і далі переклад Д. Павличка.



Перше видання поетичної збірки О. Блока, де був надрукований вірш «Скіфи». 1918 р.

єдино гідною людини». Тож вірш «Скіфи» став своєрідною відповіддю поета західному світові.

Не випадково О. Блок відводить Росії традиційну для неї роль «щита» між Сходом і Заходом, яким, за Дж. Р. Кіплінгом, роковано «не зійтись вдвох». Вірш побудований за принципом антитези:

Росія (Схід)	Європа (Захід)
Революційна, анархічно-максималістська, стихійно-бунтарська, одне слово, «скіфська»	Добропорядна, цивілізована, буржуазна

Ці дві цивілізації зійшлися віч-на-віч, як два війська на полі Куликовім¹. З одного боку — Європа, яка продовжує криваву світову бойню і не зупиниться навіть перед інтервенцією:

Ви сотні літ дивилися на Схід,
Перлини наші зором жерли,
Чекали, глумлячись, коли — в похід,
Коли гармат наставить жерла!

З іншого боку — Росія, яка водночас любить і ненавидить, знекровлена й сповнена дикої первісної сили, «і могутня, і безсила» (М. Некрасов). Однак навіть у такому напіввиснаженому стані вона страшна Заходові (принаймні в це вірить Блок):

Мільйони — вас. Нас — тьми, і тьми, і тьми.
Потуга наша — незборима!
Так, скіфи — ми! Так, азіати — ми, —
З розкосими й захланними очима!



К. Петров-Водкін. Фантазія (Червоний вершник). 1926 р.

Ці дві сили, за О. Блоком, повинні або возз'єднатися, щоб постав новий світ миру й братерства, або зіткнутися в борні й загинути під уламками старого світу. У вірші звучать відверто погрозові, ультимативні нотки (або дружить із нами, або начувайтесь):

А якщо ні — чекайте горя й мсти!
І нам доступне віроломство!
В тисячоліттях буде вас клясти
Сумне, знекровлене потомство!

¹ «На полі Куликовім» — назва циклу О. Блока.

Усе своє життя, за словами А. Ахматової, Блок присвятив розгадуванню двох сфінксів: своєї душі і Росії. Тому, не випадково символом Росії у вірші «Скіфи» є таємничий і загадковий сфінкс, перед яким застигло людство (як свого часу Едіп), намагаючись розгадати вічну загадку:

Росія — Сфінкс. Печальна, і ясна,
І чорною залита кров'ю,
Вдивляється, вдивляється вона
В твій вид — з ненавистю й любов'ю!

Якою ж є місія нової Росії («Росії-скіфа» чи «Росії-сфінкса»)? Яке її місце у світі? Відповідь на ці запитання дає епіграф до вірша:

Панмонголізм! Хоч назва дика,
Та пестить мені слух вона.

У мистецькому контексті



Термін **«панмонголізм»** наприкінці XIX ст. запропонував філософ В. Соловйов. У панмонголізмі він убачав страшну стихійну силу, демонічну східну загрозу, що може знищити європейську цивілізацію, яка вже вичерпала потенціал свого розвитку. У вірші «Панмонголізм» (1894) В. Соловйов пророкує Росії майбутні катастрофи, які несуть численні племена зі Сходу:

...О Русь! Забудь колишню славу:	Впокориться в страшній розпуці,
Орел двоглавий твій помер,	Хто міг Завіт Новий забудь...
І жовті діти на забаву	І третій Рим лежить в багнюці,
Взяли шматки твоїх знамен.	Четвертому ж — уже не быть.

Переклад Ю. Чигиринського

У XIX ст. вважалося, що Росія здатна об'єднати під своїм проводом слов'ян усього світу. Ці ідеї отримали назву «панславізм» (близьким до нього є «слов'янофільство») і поширилися як у Західній Європі, так і в Північній Америці. Вважалося, що саме слов'яни, не позбавлені західного раціоналізму, зуміли зберегти особливу духовність і милосердя, які втілились у «таємничій слов'янській душі». Олександр Блок (його батько також був панславістом) декларує здатність росіян збагнути, визнати, опанувати безперечні здобутки Заходу:

Ми любим все — студених чисел струм,
І дар видінь в душі натхненній,
Нам ясне все — і галльський гострий ум¹,
І хмуравий німецький геній...

¹ Наукові досягнення французів-просвітителів.

Революційні події 1917 р. на деякий час притлумили ідеї панславізму. Паралельно в Росії виникає концепція панмонголізму, якою зацікавився поет. За Блоком, Росія може відмовитися від ролі щита між Азією і Європою, адже вона, з *«розкосими очима»* і *«азіатською пікою»*, є частиною Азії, символом якої в поета виступають скіфи і *«монгольських дикунів орда»*:

Ми вам не щит! І вже в найважчу мить
За вас не станем, як опока.
Подивимся, як смертний бій кипить,
Щілиною вузького ока!

Тож нова місія нової Росії — висадити в повітря старий світ, знищити його, аби зруйнувати перешкоди, які стоять на заваді істинному звільненню людства, його очищенню і духовному відродженню:

Отямся, ветхий світе! Глянь — вперед!
І вслухайся в поганську ліру! —
Вона востаннє кличе на бенкет,
На братню учту праці й миру!

Звертаючись до теми історичних шляхів і місії Росії, О. Блок виступає як поет-трибун, палкий оратор і громадянин. Він не лише кидає виклик старому світові, а й попереджає Росію про майбутні криваві жертви, на які її штовхатимуть «сини вітчизни», прикриваючись гаслами про новий шлях і патріотизм. Ми можемо лише дивуватися далекоглядності поета-пророка, який передбачив ті страшні катаклізми, що несла світові і своїй країні нова сила, яку він назвав скіфською:

Ми любим плоть — її засмагу, й смак,
І плоти млосний, смертний запах...
Чи ж винні ми, як хрусне ваш кістяк
В тяжких і ніжних наших лапах?

Та все ж основний пафос вірша — заклик до миру, до загального братання, що лунає щиро й схвильовано:

Прийдіть до нас! В обійми — із хуртеч
Війни жахної, в мир — з прокляття!
Допоки ще не пізно — в піхви меч,
Товариші! Ми станем — браття!

Вірш, як і вся лірика О. Блока, надзвичайно емоційний і суґестивний. Він алегоричний і багатий на символи («сфінкс»,

«скіфи», «новий світ» тощо), асонанси й алітерації, він експресивний і сповнений енергії руху в незвідане майбутнє, страшне й захопливе...



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості О. Блока. Які письменники і як саме вплинули на його творчість? Наведіть конкретні приклади.

2. Чи згодні ви з тим, що О. Блок — «трагічний тенор епохи»? Чому саме «трагічний»? Відповідь аргументуйте.

3. Як називається дебютний цикл віршів О. Блока? Про яку саме жінку в ньому йдеться? Які жіночі образи з'являються в його творах згодом? Чому відбувається така зміна?

4. Чому О. Блок звернувся до віршів соціальної тематики? Про що конкретно в них ідеться? Кому поет співчуває?

5. Які ви знаєте наскрізні символи у творчості поета? Як і чому вони змінювалися? Наведіть конкретні приклади.

6. Як головна героїня циклу «Вірші про Прекрасну Даму» порівнюється з Незнайомою. Чи є між ними щось спільне? А що їх відрізняє? Чим можна пояснити таку позицію поета?

7. Як уплинув Петербург на творчість О. Блока? У кого з письменників також відчутний вплив образу цього міста? Наведіть конкретні приклади.

8. Якими були стосунки поета з радянською владою? Як ви вважаєте, чому О. Блок обрав саме такий шлях? Як особисто ви ставитеся до такого вибору і чому?

9. Чи можна образ Незнайомої з однойменного вірша О. Блока назвати символом? Чому?

10. Які настрої переважають у вірші «Весно, весно, без меж і без краю...» О. Блока? Як поет досягає саме такого пафосу?

11. Яка творча історія вірша «Скіфи»? Що таке *панмонголізм*? *Панславізм*? Як ці поняття вплинули на авторську концепцію в «Скіфах»?

12. Які елементи *символізму* (сугестія, звукопис, натяк, символи тощо) наявні у віршах О. Блока? Яку роль вони виконують? Наведіть конкретні приклади з текстів.



13. Напишіть твір про життєвий і творчий шлях О. Блока на одну з тем:

- «Трагічний тенор епохи»;
- «У темні заходжу храми // Творю свій бідний обряд. // Там жду Прекрасної Дами // В мигтінні червоних лампад»;
- «Як пам'ятник початку віку людина ця стоїть».

Анна АХМАТОВА

1889–1966



Коли вночі я жду її приходу,
Життя моє висить на волоску.
Над почесі, над юність, над свободу
Я ставлю Музу, гостю палахку.

А. Ахматова

Життєвий і творчий шлях

«З урочища Змієва, із града, із Києва, не жінку я взяв, а чаклунку» — так писав про Анну Ахматову її чоловік, відомий російський поет-акмеїст Микола Гумільов. І справді, його обраниця жила в Києві, якого не могла забути все життя... Ця «київська чаклунка» так припала до душі читачам, що стала гордістю російської поезії, «одним із символів величі Росії» (*О. Мандельштам*) і навіть номінувалася на Нобелівську премію з літератури.

Анна Ахматова (справжнє прізвище — Горенко, у заміжжі — Гумільова) народилася 11 червня 1889 р. в родині морського інженера (свого часу він викладав механіку в юнкерському училищі в м. Миколаєві) у дачному передмісті Одеси. Через рік після народження дочки родина переїхала до Царського Села (тепер м. Пушкіно Ленінградської обл. РФ). Згодом дівчинка стала ученицею царськосельської Маріїнської гімназії, але зв'язків з Україною не поривала: літні канікули проводила під Севастополем. У 1905 р. після розлучення батьків Анна з матір'ю перебралися до Євпаторії. У 1906–1907 рр. вона вчилася у випускному класі київської Фундуклеївської гімназії, у 1908–1910 рр. — на юридичному відділенні київських Вищих жіночих курсів.

25 квітня 1910 р. «за Дніпром в сільській церкві» Анна повінчалася з поетом Миколою Гумільовим. Саме він опублікував у 1907 р. її вірш «**На руці його персні блискучі горять...**» у паризькому журналі «Сіріус».

Медовий місяць подружжя провело в Парижі (зберігся портрет олівцем Ахматової роботи А. Модильяні). Потім поетеса переїхала до Петербурга і до 1916 р. жила переважно в Царському Селі. Навчалася на Вищих історико-літературних курсах М. Раєва. 14 червня 1910 р. відбувся дебют Ахматової в знаменитій «башті» В'яч. Іванова (квартира, у якій збиралася письменницька еліта, нагадувала вежу). За свідченням сучасників, Іванов «дуже суворо прослухав її вірші, схвалив лише один, про решту промовчав, один розкритикував». Висновок «метра» був стримано-іронічним: «Який густий романтизм...»

У 1911 р., обравши літературним псевдонімом прізвище своєї прабабусі по материнській лінії, поетеса почала друкуватись у петербурзьких журналах, зокрема в «Аполлоні». На стилістику ранніх поезій Ахматової справили помітний вплив проза К. Гамсуна, поезія В. Брюсова та О. Блока. З моменту утворення «Цеху поетів» (*детальніше див. розділ «Срібна доба» російської поезії*) вона стала його секретарем і активним учасником.

Анна Ахматова так писала про початок свого літературного шляху: «У 1910 р. чітко намітилася криза символізму, і поети-початківці вже не приставали до цієї течії. Одні йшли до футуризму, інші — до акмеїзму. Разом із моїми товаришами по першому “Цеху поетів” — Мандельштамом, Зенкевичем і Нарбутом — я стала акмеїсткою... Наш бунт проти символізму абсолютно виправданий, оскільки ми відчували себе людьми ХХ ст. і не хотіли залишатись у попередньому».

У 1912 р. вийшла друком перша збірка А. Ахматової **«Вечір»**. У передмові авторитетного поета і перекладача М. Кузміна, зазначалося, що молодій поетесі відкривається «милий, радісний і сумний світ», але насиченість психологічних переживань викликає передчуття майбутньої трагедії. Поетичне світосприймання А. Ахматової критики співвідносили з тенденціями, характерними для нової поетичної школи. У її віршах вони побачили не лише відповідну духові часу реалізацію ідеї вічної жіночності, уже не пов'язаної із символістичними контекстами, а й «витонченість» психологічного малюнка, яка стала можливою наприкінці доби символізму. Крізь «милі дрібнички», естетичне замилювання radoцями та печалями прозирала творча туга за нездійсненим — риса, яку С. Городецький визначив як «акмеїстичний песимізм».

Смуток, яким дихали вірші «Вечора», скидався на сум «мудро і вже стомленого серця» і був просякнутий «смертельною отрутою іронії». Це давало підстави вести поетичний родовід А. Ахматової від І. Анненського, якого М. Гумільов назвав «прапором для шукачів нових шляхів», маючи на увазі поетів-акмеїстів. Згодом поетеса розповідала, яким одкровенням було для неї знайомство

з віршами поета, котрий відкрив їй «нову гармонію». Лінію поетичної спадкоємності А. Ахматова підтвердить віршем «Учитель» (1945) і власним зізнанням: «Я виводжу свої витоки від віршів І. Анненського. Його творчість, на мій погляд, позначена трагізмом, щирістю та художньою цілісністю».

Наступна книжка А. Ахматової «Чотки» (1914) ніби продовжила ліричний «сюжет» «Вечора». Якщо збірка «Вечір», у якій відчутний вплив символізму, була видана скромним тиражем (300 прим.) і розрахована на вузьке коло читачів, то збірка «Чотки» отримала високу оцінку в пресі й мала такий успіх, що за короткий період була перевидана кілька разів.

Вірші обох збірок об'єднані впізнаваним образом героїні, тому читачі сприйняли їх як «ліричний щоденник». У «Чотках» посилюється деталізація розроблення образів, поглиблюється здатність не лише страждати та співчувати душам «неживих речей», а й прийняти на себе «тривогу світу». Нова збірка засвідчила, що А. Ахматова як поетеса розвивається не за рахунок розширення тематики, а завдяки поглибленню психологізму, кращому осягненню психологічної мотивації та порухів душі. Ця риса її поезії з роками тільки посилювалася. Майбутній шлях А. Ахматової передбачив її близький друг, поет і критик М. Недоброво, сказавши, що «її покликання — у розтині пластів», а не в широті опису явищ. Його статтю (1915) Ахматова вважала найкращою з-поміж усіх, написаних про неї.

Після «Чоток» до А. Ахматової приходять слава. Її лірика, як іронічно зауважила сама поетеса, виявилася цікавою не лише «закоханим гімназисткам». Серед її шанувальників були поети, які тільки входили в літературу, — М. Цветаєва, Б. Пастернак. Стриманіше, але також прихильно до А. Ахматової поставилися О. Блок і В. Брюсов. У ці роки А. Ахматова стає улюбленою моделлю для багатьох художників і адресатом численних віршованих присвят. Її образ поступово перетворюється на невід'ємний символ петербурзької поезії епохи акмеїзму...

Лірика кохання, переважно нерозділеного й глибоко драматичного, — ось основний зміст ранньої поезії А. Ахматової. Ця тема настільки переважала у творчості поетеси, що В. Брюсов якось порівняв її ліру з «інструментом, який має лише одну струну».



Н. Альтман. Портрет А. Ахматової. 1915 р.

Проте її поезія не була вузько інтимна, вона загальнолюдська за змістом і значенням. Вірші А. Ахматової підкорюють тонким психологізмом у відтворенні напружених душевних переживань, зумовлених великим, усепоглинаючим почуттям (чимось вони нагадують таку ж ширу та душевно напружену поезію Сафо).

Хоча в ранніх віршах поетеси ще відчутний вплив символізму, однак уже тоді її живі й трепетні жіночі образи протистояли умовним образам у поезії символістів («Прекрасної Дами» чи «Незнайомої», «Ліліт» чи «Злотокудрої царівни»), сповненим натяків на трансцендентне, вище інобуття. Відкидаючи романтичний культ кохання, Ахматова наголошує на життєвій простоті створюваного нею особистого чи «позаособистого» образу жінки на початку ХХ ст. Програмовими в цьому сенсі є рядки вірша 1912 р. із зовнішніми ознаками буденної драми:

Ти листа мого, любий, не кидай,
До кінця дочитай його ти.
Незнайомою бути набридло,
Нетутешньою поруч іти...¹

Водночас образ героїні А. Ахматової далекий від побутової приземленості; він завжди піднесений. Хоча героїні її віршів різні, їх об'єднує неприборканість пристрасного почуття та непокірливість, а вирізняє поєднання внутрішньо суперечливих почуттів, душевного болю й радості. «*Болю безвихідний, слався тепер!*» — так незвично починається балада «**Сіроокий король**» (1910). Страждання, приховане за зовнішніми веселощами, характеризує душевний стан покинутої жінки, зіставляється з образом «канатної танцівниці» у вірші «**Мене покинув в молодик ти...**» (1911):

Оркестр щось жартівливе грає,
І усміхаються уста.
Та серце знає, серце знає,
Що ложа п'ята пуста!

Унутрішню психологічну суперечливість лірики А. Ахматової передає стилістичний прийом — оксюморон, «поєднання неподданного», — яскравим прикладом якого є такі рядки з вірша «**Царськосельська статуя**» (1916):

Поглянь: їй весело тужить
Такій оголено нарядній.

У роки Першої світової війни А. Ахматова не поділяла офіційний патріотичний пафос, проте вона з болем відгукнулася на трагедії

¹ Тут і далі переклад Ю. Чигиринського.



Анна Ахматова
і Микола Гумільов
із сином Левом. 1915 р.

воєнного часу («Липень 1914», «Молитва» та ін.). Збірка **«Біла зграя»**, що вийшла друком у вересні 1917 р., не мала такого гучного успіху, як попередні книжки. Нові інтонації скорботної урочистості, молитовності, надособистісне звучання руйнували стереотип поезії А. Ахматової, що склався в читачів її ранніх віршів. Ці зміни вловив відомий поет Осип Мандельштам, зауваживши, що «голос зречення міцніше все більше й більше у віршах Ахматової, і нині її поезія наближається до того, щоб стати одним із символів величі Росії».

Чим більше поетеса переймалася тривогами й драмами часу, тим ширшим ставав тематико-емоційний спектр її лірики. Згодом О. Блок (стаття «Без божества, і без натхнення», 1921), різко критикуючи акмеїстів, далеких від проблем сучасності, пророчо виокремив з-поміж них Ахматову.

В акмеїстичній поезії періоду Першої світової війни з'явилося чимало офіційно-патріотичної риторики, акмеїстичне «прийняття» дійсності обернулося прийняттям війни. У багатьох поетів знаходимо подібні думки: «І воістину свята та світла / Справа величавая війни» (М. Гумільов). Релігійно-націоналістичні мотиви лунали і в С. Городецького: «Росія знов прийде в Царград, / Хрести на храмах заблищать, / А мінарети упадуть...» У «Молінні» М. Кузміна герой просить святих заступитися за російське воїнство: «Щоби Цар-Христос нашій раті дав / вінець золотих перемог».

У цьому дружному ура-патріотичному хорі сумний і сердечний голос А. Ахматової лунав самотою. Так, у її віршах «Липень 1914», «Пам'яті 19 липня 1914», «Втіха», «Молитва» та ін. війна поставала лихоліттям, народною бідою: «Над малятами стогнуть солдатки, / Відв' ридання по селах дзвенить». У вірші **«Травневий сніг»** (1916) переживання передчасної загибелі молоді, утілене в пейзажній паралелі **«жорстокої, студеної весни»**, яка **«бруньки набубнявілі убиває»**, прозвучало в тонах високої біблійної скорботи:

І юні смерть — такий жахливий вид,
Що вже не в змозі божий світ зорить я,
В мені печаль, яку цар Давид
По-царськи жалував тисячоліттям.

Після жовтневої революції А. Ахматова не покинула батьківщину, залишившись у **«своім краю глухому й грішнім»**. У віршах тих

років — збірки «Подорожник» і «Anno Domini MCMXXI» (обидві 1921 р.) скорбота про долю країни зливається з темою відчуженості від суєтності світу, мотиви «великої земної любові» забарвлюються настроями містичного очікування «нареченого», а розуміння творчості як божественної благодаті одухотворює роздуми про поетичне слово та покликання поета. «З плином часу Ахматова чимдалі більше вміє бути приголомшливо-народною, без усіляких “quasi”, без фальші, із суворою простотою і з дорогоцінною скупістю мови», — писала відома російська письменниця М. Шагінян.

З 1924 р. твори А. Ахматової не друкують. У 1926 р. мало вийти двотомне зібрання її віршів, проте цього не відбулося, попри тривали та наполегливі клопотання. Лише в 1940 р. побачила світ невелика збірка «Із шести книг», а дві наступні аж у 1960-і роки — «Вірші» (1961); «Плин часу» (1965).

Від середини 1920-х років поетеса багато часу приділяє вивченню життя та творчості О. Пушкіна, що відповідало її художнім устремлінням до класичної ясності та гармонійності поетичного стилю, а також було пов'язане з осмисленням проблеми «поет і влада».

У трагічні роки сталінського терору та Другої світової війни (1930–1945) А. Ахматова розділила долю більшості своїх співвітчизників, переживши арешт чоловіка, сина, загибель друзів, своє відлучення від літератури партійною постановою 1946 р. Сам час дав їй етичне право сказати разом зі «стомільйонним народом»: «Усі ми жодного удару не відхилили від себе». Попри жорстокість часу, в Ахматовій жив незламний дух високої класики, визначаючи і її творчу манеру, і стиль поведінки.

АХМАТОВА І ВЛАДА

Анна Ахматова є одним із представників... безідейного реакційного болюта... Тематика Ахматової винятково індивідуалістична. До злиденності обмежений діапазон її поезії — поезії панночки, що сказала і метушиться між будуаром і молільницею... Основне в неї — це любовно-еротичні мотиви, переплетені з мотивами суму, туги, смерті, містики, приреченості. Почуття приреченості — почуття, зрозуміле для суспільної свідомості вимираючої групи — похмурі тони передсмертної безнадійності, містичні переживання перемішані з еротикою — такий духовний світ Ахматової, одного з осколків світу старої дворянської культури, що без вороття канув у вічність... Настрої самотності та безвиході, далекі від радянської літератури, супроводжують увесь історичний шлях «творчості» Ахматової.

Що спільного між цією поезією, інтересами нашого світу й держави? Анічогісінько... (Із виступу секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників, 1934 р.)

Головний її твір цього періоду — поема (трагічний і релігійний цикл) «Реквієм». Вона була написана в 1935–1943 рр. (доповнена в 1957–1961 рр.), а в СРСР опублікована вже після смерті поетеси. Постанову ЦК ВКП(б) 1946 р. «Про журнали “Зірка” (“Звезда”. — Авт.) і “Ленінград”» було скасовано також після її смерті — у жовтні 1988 р.

Вірші, написані в період Другої світової війни, засвідчили здатність поетеси не відділяти переживання особистої трагедії від розуміння катастрофічності історії. Найважливішою рисою поетичного світосприймання А. Ахматової літературознавець Б. Ейхенбаум уважав «відчуття свого особистого життя як життя національного, народного, у якому все знакове та загальнозначуще. Звідси — вихід в історію, у життя народу, звідси — особливого роду мужність, пов’язана з відчуттям обраності, місії, великої та важливої справи». Жорстокий світ уривається в поезію А. Ахматової і диктує нові теми й нову поетику: історична та культурна пам’ять, доля покоління в історичній ретроспективі. Різномасштабні плани оповіді перехреснюються, «чуже слово» пірнає в глибини підтексту, історія переломлюється кризь «вічні» образи світової культури, біблійні та євангельські мотиви. Одним із провідних художніх принципів пізньої Ахматової стає багатозначна «Поема без героя» (1940–1965), якою авторка прощалася з Петербургом 1910-х років і з епохою, яка зробила її Поетесою.

Розширюючи коло читання

Значна частина творчості А. Ахматової присвячена Україні. Це, зокрема, поетичний цикл «Київський зошит», збірка «Вечір». У 1958 р. вона переклала на російську мову збірку поезій І. Франка «Зів’яле листя».

Ось чудові вірші, присвячені Києву — місту її юності в перекладі Д. Павличка.

Анна Ахматова

Київ

Древній град неначе вимер,
Дивний мій приїзд.
Над рікою Володимир
Чорний хрест підніс.

І в київським храмі Премудрості Бога
Поклялась я тобі край святого стола,
Що буде моєю твоя дорога,
Куди б вона не вела.

Шелестливі липи й в’язи —
Трепетний нічліг.
Зір вознесені алмази
Богові до ніг.

Все те почули янголи злотні
І в білій труні Ярослав.
Як голуби, в’ються слова незворотні,
Що їх мені Бог послав.

Шлях мій слави та офіри
Тут закінчу я.
Й ти, що був мені до міри,
І любов моя.

Коли мені тяжко, я бачу ікону
І сходинок дев’ять на ній.
І в голосі грізнім Софійського дзвону
Вчувається голос твій.

Творчість Ахматової як помітне явище культури ХХ ст. здобула міжнародне визнання. У 1964 р. вона стала лауреатом міжнародної премії «Етна-Таорміна» (Італія), у 1965 р. отримала ступінь почесного доктора літератури Оксфордського університету (Велика Британія).

5 березня 1966 р. А. Ахматова померла в селищі Домодедово, похована на Комаровському кладовищі поблизу Ленінграда (тепер Санкт-Петербург).



Письмовий стіл у кабінеті А. Ахматової у Фонтанному домі. м. Санкт-Петербург

«РЕКВІЄМ»

Анна Ахматова писала поему з 1935 по 1961 р. Вона боялася тримати дома записаний текст, тому знищила рукопис. У 1940–1950-х роках про поему знали тільки найближчі до поетеси люди, які зачували вірші напам'ять, і жоден із них не зрадив її. До роботи над поемою А. Ахматова повернулася в 1960-і роки. Відтоді твір поширювався «самвидавом». Повний текст поеми було надруковано лише в 1987 р.

Це один із перших відомих поетичних творів, який був присвячений жертвам великого терору більшовицької влади 1930-х років:

Це було в ті часи, як всміхався
Тільки мрець: розквітався — і рад.
Наче зайвий доважок, гойдався
При в'язницях своїх Ленінград.
А коли, одурілі від муки,
Уже ткалися в'язнів полки,
Їм уривчасту пісню розлуки
Паровозні ридали гудки.
Зорі смерті стояли над нами,
І безвинна судомилає Русь
Під кривавими каблуками
І під шинами чорних «марусь»¹»²...

У передмові А. Ахматова переповідає історію створення поеми: «У страхітливі роки “єжовщини” я простояла сімнадцять місяців у

¹ Чорна «маруся» (те саме, що й чорний «ворон») — машина для перевезення арештантів.

² Тут і далі переклад В. Затуливітра.



В. Сисков. Поети «срібного віку» — Анна Ахматова. 1989 р.

мистецтвознавець М. Пунін. А в 1921 р. розстріляли її першого чоловіка — поета М. Гумільова. Сина Ахматової, Лева Гумільова, виключили з Ленінградського університету і вперше заарештували в 1935 р. Вона кинула всі справи і виїхала до Москви, аби через знайомих звернутися з листом до Сталіна. За допомогою відомого російського поета Б. Пастернака їй пощастило це зробити. Сина й чоловіка відпустили. Проте в жовтні 1938 р. Лева заарештували вдруге. Цього разу нічого не допомогло: він був засуджений до 10 років таборів, які згодом замінили п'ятирічним ув'язненням.

ЛЕВ ГУМІЛЬОВ: ВИДАТНИЙ СИН ВИДАТНИХ БАТЬКІВ

Побуває думка, що «на дітях геніїв природа відпочиває». Цю тезу повністю спростовує життя сина Анни Ахматової і Миколи Гумільова, видатного вченого Лева Миколайовича Гумільова (1912–1992). Географ, тюрколог та історик-етнолог, доктор історичних та географічних наук, поет, перекладач з перської мови, — він усе своє життя платив за те, що був сином своїх батьків, яких радянська влада вважала ворогами.

Його тричі (!) заарештовували. Після першого ув'язнення він мусив жити в Норильську, місті за Полярним колом. Після другого звільнення пішов добровольцем на фронт (1944), воював рядовим в артилерійському полку, закінчив війну в Берліні. А в 1949 р. Л. Гумільова знову заарештували. Ахматова була переконана, що перші два рази його арештовували через батька, а втретє — через неї. Цього разу його засудили до страти, яку згодом замінили на 10 років таборів.

У травні 1956 р. (після смерті Сталіна і початку «хрущовської відлиги») він був повністю реабілітований. Попри нелюдські випробування, Л. Гумільов зумів зберегти людську гідність і талант.

в'язничних чергах у Ленінграді. Одного разу хтось «упізнав» мене. Тоді жінка з голубими губами, яка стояла за мною, і яка, звісно, ніколи в житті не чула мого імені, спам'яталася від заціпеніння, що ним усі ми були скуті, і запитала мене на вухо (там усі розмовляли пошепки):

— А це ви можете описати?

І я сказала:

— Можу.

Тоді щось схоже на усмішку промайнуло тим, що колись було її обличчям».

Поетеса дотримала слова, адже знала з власного досвіду що таке сталінські репресії: спочатку був заарештований її син Лев, а потім і чоловік,

Перші начерки «Реквієму» датуються 1934 р. Спочатку поетеса збиралася створити ліричний цикл, який згодом трансформувався в поему. Найінтенсивніше вона працювала над твором у 1938–1940 рр., після другого арешту сина.

Назва поеми пов'язана з першими рядками католицької заупокійної служби. «Покій вічний даруй їм, Господи, і світло вічне хай світить їм». Епіграф до поеми, який Ахматова взяла з вірша, написаного в 1961 р., передає і задум, і пафос, і головну думку твору:

Ні, не під чужинним небозводом
Вирієм я тішила судьбу —
Я тоді була з своїм народом,
Там, де мій народ, на лихо, був.

Крізь усю поему проходить тема долі матері й сина, образи яких співвідносяться з євангельською символікою. Історія ніби виходить за межі часу і простору, переростаючи в загальнолюдську трагедію, набуваючи космічного масштабу:

Магдалина билася, ридала,
Любий учень в горі кам'янів,
Лиш на Матір, що, німа, стояла,
Аніхто поглянути не смів.

Поема має кільцеву структуру. Перші два розділи — пролог, а останні два — епілог, які відрізняються від середини поеми. Якщо основна частина має переважно ліричне звучання, то пролог і епілог тяжіють до епосу, узагальнення. I–IV вірші — це своєрідні асоціації з матерями з минулого:

I — часів стрілецького бунту, коли Петро I наказав стратити всіх стрільців, які виступили на боці його сестри, царівни Софії;

II — козачки, у якої «*мужа вбито, син в тюрмі*»;

III — нібито ремінісценція шекспірівської трагедії (це можна зіграти на сцені, але пережити — несила);

IV — голос ліричної героїні, що згадує себе веселою насмішницею, яка ще не знає:

Що тобі судилось в житті —
Під Хрестами¹, із передачею,
Дням і чергам втративши лік,
І твоєю сльозою гарячою
Новорічний скипається лід.
Осокір в'язничний гойдається,

¹ В'язниця в м. Санкт-Петербурзі.

Ні шелесне, а скільки там
Безневинних доль обривається...

V і VI вірші — кульмінація поеми, апофеоз страждання героїні-матері:

Сімнадцять місяців молю,
Чекаю без надій,
Але не знає кат жалю,
Жаханний сину мій.
Все переплуталось навик,
Не тямлю білий світ,
Хто звір у нім, хто чоловік,
Коли мій смертний звіт.

Наступні чотири вірші присвячені темі пам'яті:

Надходить урочий для помину час.
Я бачу, я чую, вчуваю всіх вас:
І ту, що надсил до квартирки тяглась,
І ту, що недовго топтатиме ряст.
І ту, що легеньким волоссям — як дим —
Стріпнула: «Ходжу, як додому, сюди!»
Хотіла б згадати я всі імена,
Та віднято список, а де він — хто зна?
Широкий покривець зіткала я всім
Із бідних, у них же підслуханих слів.
Про них пам'ятатиму всюди й завжди,
Якої б мені не приспіло біди.

Поема звучить як поминальна молитва — утілення народної трагедії, це крик болю й відчаю «стомільйонного народу», якому довелося жити в страшні часи сталінських репресій.



Анна Ахматова із сином —
Левом Гумільовим. 1960 р.

Анна Ахматова усвідомлювала свою роль і значення не лише в російській, а й у світовій поезії. Вона знала, що колись їй, гнаній і невизнаній за радянської влади, ставитимуть пам'ятники. Заповітом звучить у поемі бажання-веління поставити його біля в'язниці Хрести, де перебували її рідні, де вона від таких же знедолених, як сама, отримала наказ розповісти нащадкам правду:

Поставте ось тут, де я триста годин
 Стояла — й замок не відкривсь ні один.
 Ось тут, бо і в смерті спасенній боюсь
 Забути про гуркіт зловісних «марусь»,
 Про двері, розчахнуті нагло у двір,
 Про жінку, що вила, мов ранений звір.
 Нехай мені з бронзових мертвих повік,
 Як сльози, підгалий покрапує сніг,
 І голуб в'язничний туркоче в імлі,
 І тихо Невою ідуть кораблі.

Поема мала гучний розголос як у СРСР, так і поза його межами. Один зі списків «Реквієма» потрапив за кордон, де й був уперше опублікований повністю (мюнхенське видання 1963 р.). У нарисі відомого прозаїка Б. Зайцева, надрукованому в газеті «Російська думка» (Париж, 1964 р.), ідеться про реакцію на поему російського зарубіжжя: «Днями отримав з Мюнхена книжечку віршів, 23 сторінки, називається “Реквієм”... Це вірші Ахматової — поема... Що й казати, довелося цій витонченій дамі з “Бродячого пса”¹ випити чашу, можливо, найгіркішу з-поміж усіх нас, у ці воістину “окаянні дні” (І. Бунін)... А я ж бачив Ахматову “царськосельською веселою грішницею” і “насмішницею”, але Доля піднесла їй оцет Розп'яття. Чи ж можна було припустити тоді, у цьому “Бродячому псові”, що ця тендітна і тоненька жіночка спромоглася на такий крик — жіночий, материнський, крик не лише про себе, а й про всіх страждених — дружин, матерів, наречених, узагалі про всіх розп'ятих.

Звідки ж узялася така чоловіча сила вірша, простота його, грім слів неначе й звичайних, але розкотистих лунким похоронним подзвоном, що крають людське серце й викликають захват мистецький? Воістину



Г. Додонова. Пам'ятник
 А. Ахматовій.
 м. Санкт-Петербург. 2006 р.

¹ Петербурзьке літературно-артистичне кафе «Бродячий пес» було улюбленим місцем зустрічі петербурзьких поетів-модерністів, художників, артистів. Там виступали зі своїми віршами Маяковський, Гумільов, Ахматова, Мандельштам та ін. У грудні 1912 р. С. Городецький прочитав там доповідь про акмеїзм і його ставлення до символізму.

“томів громади важчий він”. Написано двадцять років тому. Залишиться назавжди німотний вирок звірству».



1. Як співвідноситься епіграф до цього розділу підручника («...Над почесні, над юність, над свободу // Я ставлю Музу, гостю палахку») з особливостями життєвого і творчого шляху А. Ахматової?

2. Як життя і творчість А. Ахматової пов'язані з Україною? Що мав на увазі російський поет-акмеїст М. Гумільов, пишучи: «З урочища Змієва, із града, із Києва, не жінку я взяв, а чаклунку»?

3. Чим відрізняються жіночі образи в поезіях, з одного боку, символістів, а з іншого — А. Ахматової? Полемікою з відомим образом якого поета-символіста є її рядок: «Незнайомою бути набридло...»? Як ця творча суперечка ілюструє перебіг російського літературного процесу початку ХХ ст.?

4. Чому в ліриці поетеси поширені антитеза, контраст, оксюморон? Відповідь проілюструйте цитатами з її творів.

5. Як ви розумієте висловлювання Б. Зайцева: «А я ж бачив Ахматову “царськосельською веселою грішницею” і “насмішницею”, але Доля піднесла їй оцет Розп'яття»? Для чого письменнику знадобилися ремінісценції з Біблії в оцінці творчої еволюції поетеси? Відповідь аргументуйте посиланням на текст поеми «Реквієм».

6. Як відзначена творчість поетеси за кордоном? А яким було ставлення до неї в СРСР (з одного боку — влади, з іншого — народу)? Чи можна до цієї ситуації застосувати вислів «немає пророка у своїй Вітчизні»? Відповідь аргументуйте.

7. Чи згодні ви з твердженням російського поета О. Мандельштама, що Анна Ахматова стала «одним із символів величі Росії»? Чому?

8. Якою була творча історія поеми «Реквієм»? Чому друзі Ахматової зачували фрагменти з поеми напам'ять? Чому поема «Реквієм» названа російським прозаїком Б. Зайцевим «вироком звірству»?

9. Що означає слово «Requiem» у перекладі з латини? Як це значення пов'язане зі змістом поеми та з життям А. Ахматової за сталінського режиму?

10. Охарактеризуйте особливості композиції поеми «Реквієм». За допомогою яких засобів поетеса створює враження багатоголосся в поемі?



11. Підготуйте мультимедійну презентацію «Анна Ахматова і Україна» або «Над почесні, над юність, над свободу // Я ставлю Музу, гостю палахку».

Володимир МАЯКОВСЬКИЙ

1893–1930



Я — поет. Цим і цікавий. Про це й пишу.
В. Маяковський

Життєвий і творчий шлях

Що могло зіпсувати життя жандармським начальникам у Києві чи Харкові в 1913 р.? Страйки, терористичні акти та політичні демонстрації? Певно, що так. Однак тут усе зрозуміло. А от що робити, коли до міста приїздять дивні молодики, на їхній виступ приходить солідна, гарно вдягнена публіка, а потім починається казна-що?.. І що це за дивний наказ: якогось Маяковського в жовтій блузі не пускати на виступ? Хто він такий і як може жовта блуза загрожувати громадському порядку? А таки загрожувала, бо кидала виклик зашкарублomu, самозакоханому і самовдоволеному світу, проголошувала наближення кривавих революцій...

Володимир Маяковський народився 19 липня 1893 р. у с. Багдадах у Грузії, де його батько працював лісником. Про своє коріння В. Маяковський писав: «Я дідом козак, другим — січовик...» — його дід по батькові походив із запорозьких козаків, а дід по матері народився під Харковом. Старша сестра поета згадувала, що батьки за українським звичаєм говорили один одному «ви», а батько носив вишиванки. Улюбленим письменником у родині був М. Гоголь.

У 1902 р. родина переїхала до Кутаїсі, у місцевій гімназії почалося навчання Володимира. Під час революційних подій 1905 р. гімназист Маяковський — у вирі подій. Він слухає на мітингах революційних ораторів, бере участь чи не в усіх маніфестаціях, читає пропагандистську літературу. Розгром революції збігся в часі з трагедією в родині Маяковських. Від зараження крові помер батько. Після похорону в матері залишилося три карбованці, а мізерної

пенсії не вистачало, щоб прогудуватися. Разом із матір'ю В. Маяковський переїздить до Москви — там училися старші сестри. У Москві мати здавала студентам кімнату «з обідом», а сам поет, у якого ще кутаїські вчителі помітили хист до малярства, розмальовував крашанки.

Брак коштів завадив Володимиру закінчити гімназію: у 1908 р. його виключили за несплату за навчання. Цього ж року В. Маяковський став членом підпільної партії більшовиків. Його тричі заарештовували, останній раз він просидів одинадцять місяців в одиначній тюремній камері. Саме це ув'язнення В. Маяковський уважав своїм справжнім університетом. Він багато читав, спробував писати вірші, до яких, щоправда, згодом ставився з іронією.

Коли в січні 1910 р. юнака випустили на волю, перед ним постала дилема: що робити далі — продовжувати революційну боротьбу чи навчання, щоб творити нове соціалістичне мистецтво. Володимир Маяковський обрав друге й призначив своє членство в партії. 1911 р. він уступив до Московського училища живопису, ліплення та зодчества, яке очолював відомий російський художник-імпресіоніст Л. Пастернак. З його сином Шурою поет навчався в одному класі московської гімназії. Саме в цьому училищі Маяковський познайомився з Д. Бурлюком, засновником футуристичної групи «Гілея». З легкої руки Д. Бурлюка В. Маяковський зайнявся поезією. Його вірш «Ніч» (1912) був надрукований у збірці кубофутуристів «Ляпас суспільному смакові».

ЖОВТА БЛУЗА — БЛУЗА ФАТА



Володимир
Маяковський у своїй
знаменитій жовтій
блузі

Символом футуристичних зібрань стала знаменита жовта блуза Маяковського. Історія її трагікомічна. Юний Володя дуже швидко ріс, йому доводилося часто міняти одяг, а грошей бракувало. Тож мати пошила йому толстовку з... жовтої штори. Спочатку хлопець її ненавидів, проте згодом перетворив на артефакт. Так жовта блуза Маяковського стала символом нового мистецького руху, що спричинило заборону жандармським начальством виступів у ній. Він навіть ховав її під пахвою, щоб одягнути безпосередньо перед виступом, а коли жандарми почали його обшукувати, жовту блузу проносив за лаштунки хтось із друзів поета. Показовий такий факт: відомий літератор К. Чуковський перейнявся постійним безгрош'ям Маяковського і спробував улаштувати його на роботу до видавництва, на що отримав рішучу відсіч: «Якщо приведете вашу жовту блузу, покличу околодочного¹!»

¹ Околóдочний — у Російській імперії чиновник міської поліції.

Відтоді поет — активний учасник мистецьких заходів кубофутуристів. Популярність його виступів була неймовірною. Осип Брік так описав це: «Коли він читав вірші, земля трохи піднімалася, аби краще чути». Володимир Маяковський опинився в стихії молодих митців, які заперечували все старе, намагаючись творити мистецтво майбутнього. Дмитро Бурлюк так сформулював ідеї руху: «Ми — революціонери мистецтва. Ми повинні всюди нести протест і клич "Саринь на кичку!"¹ Нашою втіхою повинне віднині стати епатування буржуазії... Більше знуцання над міщанською сколотою! Ми повинні розмалювати свої обличчя, а в петлиці замість троянд устроїти селянські ложки. У такому вигляді ми підемо гуляти по Кузнєцькому² і читатимемо вірші в натовпі».

Не дивно, що поетичні виступи футуристів або прогулянка містом часто супроводжувалися скандалами. Ось що писали харківські газети про Маяковського і його товаришів: «Учора на Сумській вулиці коїлося щось надприродне: величезний натовп заповнився вулицю. Що сталося? Пожежа? Ні. То серед гуляючої публіки з'явилися знамениті вожді футуризму — Бурлюк, Каменський, Маяковський. Усі троє в циліндрах, з-під пальто видно жовті блузи, у петлиці встромлена редиска».

У 1913 р. вийшла друком перша збірка віршів поета «Я», що засвідчила: у російській літературі з'явився поет-новатор, творець оригінальної віршувальної системи, яка справила неабиякий вплив на розвиток поезії ХХ ст. Ліричний герой ранніх поезій В. Маяковського — бунтар-романтик і водночас руйнівник підвалин старої світобудови: «Геть ваше кохання! Геть ваше мистецтво! Геть ваш лад! Геть вашу релігію!» (поема «Хмарина у штанах»). Це гарний, 22-річний герой-індивідуаліст, що безперешкодно крокує вулицями; він водночас і епатує, і страждає.

Саме в цих футуристичних віршах відшліфовалася майстерність В. Маяковського, що збагатив новими виражально-зображальними засобами російську поезію. Насамперед — це ритм. Корній Чуковський у віршах поета відчував ритм міських вулиць: «Тут немає ні анапестів, ні ямбів, але тут пульсує жива людська кров, що, мабуть, дорожче найвишуканіших метричних схем». Відома російська поетеса М. Цветаєва відзначала: «Ритми Маяковського — фізичне серцебиття — удари серця коня, що застоявся, і зв'язаної людини». Поет розширив можливості рими, довівши, що неточна рима може бути не менш сильною й експресивною, ніж рима точна:

Зібгали й жбурнули червоне та біле
І кидали жменьми в зелене дукати,

¹ Бойовий клич повстанців під проводом С. Разіна.

² Кузнєцький міст — одна з центральних вулиць Москви.

Прагнучи експресії ритму, максимальної його виразності, В. Маяковський ніби ущільнює речення, опускаючи прийменники, дієслова та іменники:

Вивчіть мову цю зі стягів —
Велич в мові й простота:
лексиконів мас повсталих, —
«Чуеш, сурми заграли,
Час розплати настав...»

«Борг Україні»

Пропагування соціалістичної революції, ушлявлення радянської Росії й вірне служіння ідеям соціалізму стали провідними у творчості поета останнього десятиліття життя.

І у творчості, і в житті В. Маяковський був безкомпромисним. Поет уважав, що в умовах побудови соціалістичної утопії, яку він прославляв у творах і за яку агітував у закордонних поїздках, література — це гвинтик у величезному механізмі: перо поета повинне бути бойовим багнетом, а вірші мусять бути корисними, як чавун чи сталь, тож партія має прискіпливо стежити за тим, яку користь приносить країні поетична творчість («Додому!», 1926). За Маяковським, поезія — це не творча майстерня, а виробництво, де поет — виробничий майстер, а розум — головний контролер. У своїй статті з промовистою назвою «Як робити вірші» (1926) В. Маяковський порівнює строфи з цеглинами, які треба вибудовувати в різному порядку, шукаючи оптимальний варіант, аби сконцентрувати ударну силу в останніх двох рядках вірша. При цьому завдання поета — піднявшись над натовпом, бути оповісником революції, дороговказом. Тож агітку поет сприймав як «поезію найвищої кваліфікації».

Коли В. Маяковський бував за кордоном, до нього тягнулася вся емігрантська молодь. Її цікавило, що робиться на батьківщині і який соціалізм там будують. Володимир Маяковський переконливо, із запалом розповідав про свободу, подаровану народові, про неймовірний розквіт мистецтва в радянській Росії, про грандіозні плани, які під силу здійснити



В. Маяковський. Ілюстрація до вірша «Флейта-хребет». 1915 р.

лише вільним і щасливим громадянам. У Парижі він був завсідником кав'ярні «Ротонда», де свого часу бували Г. Аполлінер й П. Пікассо, А. Ахматова та Е. Хемінгуей. Володимиром Маяковським цікавилися і французькі поети-сюрреалісти, на яких він справив неабиякий вплив.

Чимало дослідників вважають, що творче життя поета нагадує п'ятиактну п'єсу з прологом і епілогом. Трагедія «Володимир Маяковський» (1913) є прологом; першим актом стали поеми «Хмарина у штанах» (1914–1915) і «Флейта-хребет» (1915); другим — поеми «Війна і мир» (1915–1916) і «Людина» (1916–1917); третім — п'єса «Містерія-буфф» (1918, 2-а ред. 1921) і поема «150 000 000» (1919–1920); четвертим — поеми «Люблю» (1922), «Про це» (1923), «Володимир Ілліч Ленін» (1924); п'ятим актом — поема «Добре!» (1927) та п'єси «Клоп» (1928–1929) і «Баня» (1929–1930); епілогом — перший і другий вступи до поеми «На весь голос» (1928–1930) та передсмертний лист поета «Всім» (12 квітня 1930 р.).

Попри щирі віру Маяковського в перемогу комунізму й будівництво нової країни, у якій люди праці будуть вільними й щасливими, у творчості останніх років почали з'являтися трагічні нотки. Віддавши всього себе служінню новому ладу, він не бачив підтримки з боку влади і почувався ніби в ізоляції. Критики називали його «попутником», звідусіль лунали звинувачення в заангажованості, у тому, що він «списався», а виставка, присвячена 20-літтю творчості (1929), фактично провалилася: не було схвальних відгуків, відвідувачів було обмаль: жоден член уряду й жоден письменник

на неї так і не завітали... «Теж мені товариші...» — з гіркотою промовив поет. На пораду друзів плюнути на все це, він відповів: «Легко сказати плюнути... Я вже не плюю, я харкаю кров'ю».

В останні роки життя В. Маяковський повернувся до сатири. Проте тепер його перо було спрямоване не проти минулого. Героями сатиричних віршів і комедій стали діячі нового суспільства, які перетворювали чудові гасла побудови нового світу на заяложене ганчір'я задля облаштування власного теплового міщанського кубельця. Майбутнє так і не вийшло за межі прекрасної утопії, а соціалістичні завоювання перетворилися на



В. Маяковський.
Рулетка. 1915 р.

нереалізовані завдання (місто-сад так і не було збудовано) і лицемірні гасла. Володимир Маяковський, певно, відчував, що революційна культура, якій він присвятив усе своє життя, вироджується під тиском тоталітарного режиму. Поет переживав світоглядну катастрофу. Він почав усвідомлювати, що все, що він прославляв у віршах, було нездійсненним, а сам він перетворився на іграшку в руках партійної еліти, котра не вірить в ідеали, що сповідує. Усе це призвело зрештою до трагедії: 14 квітня 1930 р. куля обірвала життя В. Маяковського... Про поета, який усього себе присвятив революції, почали забувати.

*Дружка
фрагмента*

Я боюся, що попри всенародний погреб, попри всю пошану й усі плачі за ним Москви та Росії, Росія до кінця так і не зрозуміла, хто був подарований їй в особі Маяковського... Маяковський набагато випередив нашу сучасність і десь, за якимось поворотом, чекає на нас. І озиратися на Маяковського нам, а може, і нашим онукам доведеться не назад, а вперед.

М. Цвєтаєва

У 1935 р. Л. Брік звернулася з листом до Сталіна, у якому просила допомогти видати збірку поета. Резолюція Сталіна визначила подальшу долю В. Маяковського в Радянському Союзі: «Маяковський був і залишається кращим, найталановитішим поетом нашої радянської доби. Байдушність до його пам'яті і його творів — злочин».

Борис Пастернак так прокоментував посмертну долю поета: «Після смерті Маяковського почали насаджувати, як картоплю на Русі за Катерини. Це була його друга смерть, у якій сам він був невинний».

«А ВИ ЗМОГЛИ Б?»

Ліричний герой вірша, написаного в 1913 р., — бунтар, який кидає виклик суспільним смакам. Він не може примиритися з буденністю й сірістю, які асоціюються в нього з мискою холодною та жерстяними вивісками на міських крамничках. Сірості й убозтву повсякденності ліричний герой протиставляє яскравий барвистий світ (не забуваймо, сам Маяковський був художником і в картинах надавав перевагу яскравим, переважно червоним кольорам!):

Я вмить закреслив карту буднів,
хлопнувши фарбами зі склянок¹.

¹ Тут і далі переклад П. Воронька.



О. Саблін. В. Маяковський.
2005 р.

Загалом вірш — це своєрідне протиставлення того, що є, і того, що повинне бути. Є світ безбарвний («карта буднів»), нерухомий, аморфний, невиразний («холодець на блюді») та німий («рибини на вивісках строкатих»). Ліричний герой не лише не сприймає цього світу, він активно перетворює його на повну протилежність. Володимир Маяковський робить це за допомогою карколомних метафор, що тяжіють до оксюморуна. Гладка, безформна поверхня холодно за бажанням і волею ліричного героя перетворюється на «вилицюватість океану», а зі строкатих вивісок читається «губ нових порив», тож перед нами відкривається світ, у якому все має свій голос. І навіть «заржавілі ринви» перетворюються на вишукану

флейту, замість грюкоту й гуркотіння вони здатні зіграти тонку й ніжну мелодію ноктурна, нічної пісні.

Під впливом надзвичайно потужної енергії ліричного героя світ перетворюється, скидає своє лахміття, щоб відродитися для нового життя — яскравого, сповненого всеосяжного енергійного руху, як океан, що не знає спокою, і просякненого гармонією музики. Разом із ліричним героєм ми переносимось у новий світ (світ майбутнього?). Ліричний герой відкидає штампи та кліше сірої буденності й задержувато запитує:

А ви
ноктюрн
змогли б заграти
на флейті заржавілих ринв?

У цьому вірші поет використовує ямб. Якби не останні рядки, вірш б будувався б за звичною схемою віршування. Два останні рядки, які зазвичай несуть особливе навантаження, В. Маяковський розбиває смисловим наголосом, виокремлюючи слово «ви», ніби кидаючи виклик від імені ліричного героя слухачеві (читачеві) вірша або й усьому світові. Приблизні рими («буднів — блюді», «склянок — океану», «порив — ринв») виводять нас за межі поетичного мовлення, створюючи ілюзію живої розмови, ніби нахабний і зухвалий ліричний герой В. Маяковського звертається саме до нас.

«ПОСЛУХАЙТЕ!»

Вірш написаний 1914 р. Надзвичайно цікава історія його написання. У цей час у російській поезії були популярні, сповнені символів білі вірші (без рими). Володимир Маяковський начебто написав цей вірш як своєрідну пародію. Передісторія вірша швидко забулася, і він почав сприйматися як серйозний самодостатній твір.

Композиція вірша має своєрідне обрамлення-рефрен, який і містить основну думку твору:

Та раз запалюються зорі —
значить — цього потребує людина?¹

Цей вірш переповнює невимовна мука страждання «спокійного назовні» ліричного героя, який

...комусь говорить:
«Таж тепер тобі нічого?
Не страшно?
Так?!»

Цей страх людини перед мороком безодні допомагають подолати маленькі зірки, які щонаочі спалахують на небі. На початку вірша зорі сприймаються знижено-піднесено: для когось вони — плювочки, а хтось бачить у них перлини неба. Життя без них позбавлене сенсу і сповнене жажів. Тож ліричний герой «вдирається до Бога», він не може перенести «беззорної муки», бо

...дуже це необхідно,
щоби кожен вечір
над дахами
загоралась хоч одна зоря?

У цьому вірші перед нами постає романтичний герой зі своїми вічними запитаннями, на які не чекає відповіді, бо запитання ці — риторичні: «Та раз запалюються зорі — значить — цього потребує людина?» Зорі стають алегорією піднесеного й одухотвореного. Це образи, які часто зустрічаються у світовій поезії. Вірш містить чимало «прозаїзмів»: «плювочки», «вдирається», «жилава рука» (як у робітника) Бога. Вони, разом із відсутньою прикінцевою римою і вільним ритмом, створюють розмовну інтонацію (ліричний герой звертається зі своїми запитаннями саме до нас), ніби переносять шаблонні поетичні образи зірок на небосхилі в повсякденне життя, примушуючи нас замислитися над вічними запитаннями і тим самим долучитися до високого, відірвавшись від буденного. Можливо, саме для цього й загоряються на небі зорі?!

¹ Тут і далі переклад М. Борецького.

«ЛІЛЧКО! (ЗАМІСТЬ ЛИСТА...)»

Вірш, написаний 26 травня 1916 р. в Петрограді, має автобіографічний характер. Він присвячений Лілі Брік, з якою поет познайомився в 1915 р. У Маяковського були надзвичайно драматичні й складні стосунки з цією жінкою, яку вважали і музою, і злим генієм поета. Твір виходить за межі біографії Маяковського, набуваючи узагальнювального значення. Він став шедевром світової інтимної лірики.

За формою це вірш-прощання ліричного героя зі своєю коханою, звертання до неї у вигляді прощального листа. Ліричний герой страждає, адже в його коханої «*серце в залізі*», саме вона стала ініціатором їхнього розриву: «*...посваришся, щоб швидше тікав*». Однак у цьому воланні нерозділеного кохання немає ні злості, ні прокльонів, ні тим більше принижень. Вірш позначений тонким психологізмом, спостереженням за відчайдушним станом закоханого, вимушеного розлучитися з коханою. Перші рядки вірша вводять нас у напружений, навіть трагічний стан ліричного героя. Він згадує минуле, коли



Ліля Брік. 1920-і роки

за цим вікном
уперше
руки твої, нестямний, пестив¹.

Сьогодні трагічне — він розлучається зі своєю коханою й перетворюється на «*дикого, оскаженілого від відчаю звіра*». Без коханої життя не має для нього сенсу:

Крім кохання твого,
для мене
немає моря...

Крім кохання твого,
для мене
немає сонця...

Ліричний герой — мужня й сильна людина, яка порівнює свої страждання з волом, що «*від праці знеможеться*», або з величним утомленим слоном. Доволі несподівані метафори-порівняння в любовній поезії! Проте ліричний герой не викликає в нас співчуття, він його й не потребує. Це надзвичайно тонкий психологічний аналіз почуття, заручниками якого стали герої вірша. Для ліричної героїні кохання є тягарем, якого нелегко позбутися, а ліричний герой переконаний, що єдиний, хто має над ним владу, — це його кохана:

¹ Тут і далі переклад І. Римарука.

І з вікна не викинусь,
й отрути не вип'ю,
і курок не зможу біля скроні
натиснути.
Наді мною,
крім твого погляду,
лезо жодного ножа не владне.

Ліричний герой усвідомлює, що трагічне кохання переплавляється поетами у вірші. Але ж він свою *«душу квітучу коханням випік»*, тому *«суєтних днів метушня й карнавал розшарпає збірки»* його віршів. Рядки віршів про кохання перетворюються на *«слів листя сухе»*. Останні рядки вірша щемливо-гужливі:

Дозволь хоча б
останньою ніжністю вистелити
твої затихаючі кроки.

Схвильований монолог ліричного героя Маяковський створює звичними для нього засобами. Це тонічна система віршування, виділення смислових наголосів, використання парадоксальних метафор: *«дим тютюновий повітря виїв»*, *«кімната — Кручонихівського пекла уривок»*, *«кохання... жорном важким висить»*. Цей вірш, попри інтимність теми, позбавлений камерності звучання. У ліричного героя В. Маяковського навіть проблеми особистого життя сприймаються як уселенська катастрофа. Катастрофа, яка змушує жити й рухатись уперед, адже його кохання сильніше за відчай.



1. Складіть хронологічну таблицю життєвого і творчого шляху В. Маяковського.
2. Як у творчості В. Маяковського поєднуються, з одного боку, «сенсаційні ефекти і горячково-карколомні образи» (*К. Чуковський*), а з іншого — широкий і тонкий ліризм?
3. Чим обумовлена політична заангажованість поета? У чому вона виявилася і чим усе закінчилося? Відповідь аргументуйте.
4. Які риси авангардизму наявні у творах В. Маяковського? Наведіть конкретні приклади.
5. Які тропи найчастіше використовує Маяковський? З якою метою? Відповідь проілюструйте прикладами.
6. Що дало підстави Б. Пастернаку саркастично заявити: «Після смерті Маяковського почали насаджувати, як картоплю на Русі за Катерини. Це була його друга смерть, у якій сам він був невинний»?



7. Підготуйте презентацію про творчість В. Маяковського «Він був поетом...».

Борис ПАСТЕРНАК

1890–1960



У всьому хочу я дійти самої суті
В роботі, в пошуках путі,
У серця смуті...

Б. Пастернак

Життєвий і творчий шлях

Борис Пастернак народився 10 лютого 1890 р. в Москві, куди його батьки за рік до цього переїхали з Одеси. Мати поета була ученицею видатного піаніста й композитора А. Рубінштейна. Вона мала талант піаністки, однак присвятила себе родині — чоловікові й дітям. Батько, Леонід Осипович, був відомим художником, тож у родині панувала атмосфера культу мистецтва. Музичні й поетичні вечори, на яких бував, зокрема, Лев Толстой (Л. Пастернак ілюстрував його твори), відсутність дріб'язкових родинних сварок створювали напрочуд гармонійну й привабливу атмосферу батьківського дому. Маленький Борис бачив і Р. М. Рільке, який під час свого перебування в Москві (1900) гостював у Пастернаків.

Найбільшим захопленням хлопчика на той час була музика. Його вчитель — відомий композитор О. Скрейбін — пророкував своєму учневі кар'єру музиканта європейського рівня та несподівано Б. Пастернак полишив музику, щоб зайнятися філософією. Згодом він пояснював, що до цього кроку його спонукала відсутність абсолютного музичного слуху, без якого неможливо досягти справжніх успіхів у музиці. Щоправда, абсолютного слуху не мали ні Бетховен, ні Чайковський, однак вибір було зроблено.

У 1908 р. Борис вступає на юридичний факультет Московського університету, але потім переводиться на філософське відділення історико-філологічного факультету. Навесні 1912 р. він вирушив до німецького містечка Марбурга, щоб продовжити навчання в місцевому університеті, який уважався центром філософської думки.

Він міг би залишитися викладати в Марбурзі, проте доля розпорядилася інакше — філософія поступилася місцем поезії. Страждання нерозділеного кохання (яке Пастернак пережив у Марбурзі) переросло в поетичні рядки. Після повернення до Москви він поринув у світ літератури, і 1914 р. вийшла друком його перша збірка **«Близнюк у хмарах»**, у якій відчутний вплив символістів. Згодом поет критично відгукувався про неї, деякі вірші він суттєво переробив, а деякі взагалі ніколи більше не друкував.

У 1914 р. відбулося знайомство Б. Пастернака з В. Маяковським, точніше зближення, бо їхні шляхи перетинались і раніше: вони вчилися в одній гімназії, молодший брат Бориса був однокласником Маяковського, а малярське училище, де навчався Володимир, очолював батько Пастернака... Хоча Б. Пастернак був старший за віком, у поезію він прийшов пізніше за В. Маяковського. «Мистецтво називалося трагедією. Трагедія називалась Володимир Маяковський. Назва приховувала геніально просте відкриття, що поет не автор, але — предмет лірики, що від першої особи звертається до світу» — так Б. Пастернак написав про вплив на нього творчості В. Маяковського. Цілком закономірно друга збірка віршів **«Понад бар'єри»** (1917) позначена впливом футуристичних пошуків.

Революція і громадянська війна роз'єднали дружну родину Пастернаків: у 1921 р. батьки й сестри поета виїхали за кордон, а Борис із братом Олександром залишились у Росії...

У 1922 р. побачила світ третя збірка віршів Б. Пастернака **«Сестра моя — життя»**, з якої він і почав відлік своєї поетичної творчості. Ця збірка, своєрідний ліричний роман, виявилася по-справжньому революційною. І не лише через те, що більшість віршів написано між двома російськими революціями — улітку 1917 р. Для неї характерне нове ставлення поета до зображуваного. Відома поетеса М. Цветаєва так писала про вірші збірки: «Дія Пастернака дорівнює дії сновидіння. Ми його не розуміємо. Ми в нього потрапляємо. Під його дію потрапляємо... Ми розуміємо Пастернака так, як нас розуміють тварини».

Наступна збірка **«Теми і варіації»** (1923) стала продовженням попередньої і засвідчила, що російська поезія поповнилася потужним талантом.



Л. Пастернак. Борис на березі Балтійської затоки. 1910 р.

Час, у який жив Б. Пастернак, був жорстоким. Разом із В. Маяковським поет належав до ЛіФу («Лівого фронту мистецтва»), що проголосив нове «мистецтво-життєбудування», яке мало чітко виконувати соціальне замовлення й нести літературу в маси. Намагаючись осмислити історичні зміни в країні, письменник звернувся до епосу. У 1920-і роки з'являється низка творів, просякнутих революційною тематикою, серед яких, зокрема, поеми «**Дев'ятсот п'ятий рік**» (1925–1926) та «**Лейтенант Шмідт**» (1926–1927). Але Пастернаку дедалі важче писати «на злобу дня». У 1927 р. він вийшов із ЛіФу і повернувся до ліричної поезії. 1932 р. виходить друком збірка поезій під промовистою назвою «**Друге народження**». Це дійсно було друге народження поета, який переосмислює створене раніше. Вірші його не задовольняють, він уважає їх «дивною мішаниною з віджилої метафізики та неопереного просвітництва», тож переписує деякі з них мало не наново. Ця збірка засвідчує тяжіння Б. Пастернака до нової поетичної техніки: спрощується синтаксис, кристалізується думка, посилюється афористичність, межі речення збігаються з межами віршованої форми. Вірші Пастернака стають природнішими й поступово позбуваються складної метафоричності.



Коли Муза замовкає...

На початку тридцятих років був такий рух серед письменників — їздили по колгоспах збирати матеріал для книжок про нове село. Я хотів бути з усіма і теж вирушив у таку поїздку з думкою про написання книжки. Те, що я там побачив, не можна було виразити словами. Це було таке нелюдське, неймовірне горе, таке страшне лихо, що воно ставало ніби абстрактним, не вкладалося в межі свідомості. Я захворів. Цілий рік не міг спати.

Б. Пастернак

Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років — недовгий період визнання творчості Б. Пастернака радянською владою. Літо 1930 р. Пастернак із родиною провів в Україні; письменник знімав в Ірпені дачу. На Першому з'їзді радянських письменників пролунав заклик офіційно визнати Б. Пастернака кращим поетом Радянського Союзу. Щороку перевидається його однотомник...

У розпал репресій Б. Пастернаку доводилося нелегко, як, зрештою, усім громадянам СРСР. Показовий такий факт. У 1935 р. Б. Пастернак бере участь у Міжнародному конгресі письменників на захист миру, що проходив у Парижі. Це був останній виїзд письменника за кордон. Йому повідомили, що саме в цей час у французькій столиці перебувають його батько й сестра, які жили в Англії і з якими Б. Пастернак не бачився понад 10 років. Письменник так і не зустрівся з родиною. Людині, яка не пережила сталінських репресій, важко збагнути логіку вчинку поета...

Борису Пастернаку дорікали, що він не заступився за поета О. Мандельштама в телефонній розмові зі Сталінінм. А втім, він допоміг А. Ахматовій — сина й чоловіка поетеси було звільнено; відмовився підписувати лист, у якому схвалювався розстріл маршала Тухачевського, відвідував і приймав у себе на підмосковній дачі репресованих... Коли в 1955 р. переглядалися справи репресованих митців, то з'ясувалося, що Б. Пастернак фігурував у них як учасник міфічної диверсійної організації працівників мистецтва (дехто з кола його знайомих був навіть розстріляний, зокрема режисер Вс. Мейерхольд). Чому ж молох кривавих репресій не зачепив поета? Переповідали, що Сталін особисто переглядав списки репресованих діячів культури союзного масштабу й наказав не чіпати Б. Пастернака, якого вважав юридичним. Та швидше за все поета врятувала ода на честь Сталіна, яка була надрукована в новорічному номері газети «Ізвестія» за 1936 р. — однієї з провідних газет Радянського Союзу. Це був перший російськомовний вірш, у якому прославлявся вождь народів.

Усі ці події не могли не позначитися на творчості поета. Його вірші набувають трагічного звучання. Однак така поезія в період «великих будівництв соціалізму» була непотрібна. Твори Б. Пастернака не друкують. Починаючи з 1936 р., аби прогледувати родину, поет почав займатися перекладами, які посіли таке саме гідне місце в літературі, як і його оригінальна творчість.

Трагедія Другої світової війни не обминула митця. Він написав цикл «Вірші про війну», що увійшов до збірки «На вранішніх по-
тягах» (1943). 1945 р. було надруковано ще дві книги віршів Б. Пастернака, останні на батьківщині за життя поета. Тривалий час Б. Пастернак мріяв написати великий епічний твір, у якому «є кубічний шматок гарячої, димлячої совісті». Саме такою книжкою став роман «Лікар Живаго», над яким письменник працював протягом 1945–1955 рр. Це значною мірою автобіографічна оповідь про долю російської інтелігенції на тлі історичних подій першої половини ХХ ст. Головний герой роману лікар **Юрій Живаго** є ліричним двійником Б. Пастернака, адже теж поет. Після смерті Юрія залишається «Синій зошит» з віршами, що становлять останній розділ роману. У цьому зошиті Б. Пастернак зібрав найкращі свої вірші того періоду. Саме вірші із зошита Ю. Живаго та цикл «Коли розгуляється» (1956–1959) стали своєрідним поетичним заповітом



Анна Ахматова і Борис Пастернак. 1940-і роки

письменника. У цих збірках уповні розкрилася поетична майстерність Б. Пастернака, його прагнення відтворити динаміку життя, бажання показати світ у всій його повноті, захоплення відкритістю й нерозривною єдністю з природою, що приводять ліричного героя до емоційного потрясіння.

У Радянському Союзі роман «**Лікар Живаго**» друкувати відмовилися, уперше він побачив світ у 1957 р. в Італії у видавництві, яке пов'язували з італійською компартією. А вже через рік романом зачитувалась уся Європа. Натомість на батьківщині над головою письменника збиралися хмари. Він писав: «Якщо правду, яку я знаю, треба спокутувати стражданням, то це не новина, і я готовий на будь-яке». У 1958 р. «за значні досягнення в сучасній ліричній поезії, а також за продовження традицій великого російського епічного роману» Б. Пастернаку було присуджено Нобелівську премію з літератури. Ініціатором висунення став її лауреат 1957 р. А. Камю, якого називали «совістю Заходу». На батьківщині ж письменника звинуватили в тому, що його роман «художньо вбогий, зловний, сповнений ненависті до соціалізму», що це «ворожий політичний акт, спрямований проти радянської держави». У «Літературній газеті», яку видавала Спілка письменників СРСР, писали: «Пастернак отримав “тридцять срібняків”, для чого була використана Нобелівська премія. Його нагородили за те, що він погодився виконувати роль наживки на іржавому гачку антирадянської пропаганди... безславний кінець чекає воскреслого Іуду, лікаря Живаго, та його автора, на долю яких випаде народне презирство». Аби захистити близьких людей, письменник відмовився від Нобелівської премії: «Унаслідок того значення, яке надається в суспільстві, до якого я належу, присудженій мені нагороді, я змушений від неї відмовитися. Прошу не вважати образою мою добровільну відмову», — телеграму такого змісту направив Б. Пастернак Нобелівському комітету.

Що ж так налякало радянських чиновників у романі, яким і досі зачитується світ? Ось як сформулював відповідь на це запитання письменник Е. Казакевич, який сам потерпав від радянської ідеологічної цензури: «Виявляється, виходячи з роману, жовтнева революція — непорозуміння і краще було б її не робити».

Бориса Пастернака виключили із Спілки письменників СРСР, що, по суті, означало літературну смерть. Цькування письменника мало потужний розмах. Мітинги, на яких засуджували Б. Пастернака, проходили на заводах, у колгоспах, у вищих навчальних закладах і творчих спілках. Кожен такий мітинг закінчувався резолюцією, у якій вимагали суворо покарати письменника, позбавити його громадянства й вислати за кордон. На захист Б. Пастернака виступили Дж. Неру, Дж. Стейн-бек, С. Моем та А. Камю. Відкрито розправитися з письменником влада не наважилася, і йому запропонували

добровільно покинути СРСР. У листі на ім'я тодішнього голови уряду СРСР М. Хрущова Б. Пастернак написав: «Покинути Батьківщину для мене рівнозначно смерті. Я пов'язаний із Росією народженням, життям і працею». У вірші «Нобелівська премія», надрукованому в 1959 р. в Англії без дозволу автора, поет з гіркою описав свої почуття:

Десь там воля, світло, люди,
Я ж — мов звір у хащині:
Оточили звідусюди,
І не вирватись мені.

Шум погоні, чорні віти,
Ставу темне полотно, —
Вже мені не уціліти.
Хай що буде, все одно.

Хто я — вбивця, тать кривавий?
За що кару я несу?
Світові подарував я
Краю рідного красу.

Але майже край могили
Вірю — надійде пора,
Ницості і злоби силу
Подолає дух добра.

Переклад М. Стріхи



Борис Пастернак.
1950-і роки

За цей вірш 70-річного письменника викликали до генеральної прокуратури СРСР і звинуватили... у державній зраді. Жити йому залишалося зовсім мало. Помер Б. Пастернак 30 травня 1960 р. на дачі в Переделкіно під Москвою. Немає сумніву, що цькування письменника прискорило його смерть.

«ВИЗНАЧЕННЯ ПОЕЗІЇ»

Вірш входить до збірки «Сестра моя — життя», яка є ліричним щоденником. За віршами про кохання, природу і творчість майже не відчувуються реалії того часу. Більшість віршів написано влітку 1917 р. під впливом лютневих подій, які російська інтелігенція сприйняла як перетворення світу, надію на духовне відродження. Книжка, яка складається з кількох розділів і присвячена великому російському поетові М. Лермонтову, сповнена віри поета, філософа за освітою, у вічне життя, безсмертя душі. Борис Пастернак розробляє новий жанр філософських визначень. Саме до розділу «Заняття філософією» входить вірш «Визначення поезії»:

Це — загуслий заливистий свист,
Це — при березі лускіт льодинок.
Це — умерзлий у темряву лист,
Це — кількох солов'їв поєдинок¹.

Поезія Б. Пастернака сповнена різноманітних звуків. Це *«загуслий заливистий свист»*, *«лускіт льодинок»*, *«солов'їв поєдинок»*. Поезія така ж проста і незрозуміла, як і саме життя. Не можна однозначно витлумачити метафори: *«солодкий притихлий горох»*, *«усесвіту сльози в лопатках»*, а музика чи то Россіні, чи то Моцарта *«круто валиться градом на грядку»*. Це поєднання конкретного й абстрактного, метафізичного, єдність усього суцього та безкінечного і є сутністю поезії, здатної об'єднати світи:

Все, що ночі важливо знайти
У купальницьким плесі бездоннім.
І зорю до садка донести
На тремтячій вологій долоні.

У поетичному світі Б. Пастернака все рівнозначне: і піднесене, і прозаїчне. Вірш надзвичайно сугестивний. Алітерація і асонанс змушують читача дослухатися й сприймати насамперед музику поезії. Космічності зображуваному надає рух образів-метафор вірша. Він починається зі звичних весняних звуків першої строфи й переростає в град класичної музики, що примушує стрепенутися Всесвіт у другій строфі. Потім конкретні образи поступаються космічним, тож дійовою особою третьої строфи стає ніч, яка намагається втримати зорю на *«тремтячій вологій долоні»*. Хоча, можливо, це й не ніч, а ліричний герой хоче *«зорю до садка донести»*. У четвертій строфі ми бачимо яскраву антитезу Всесвіту, *«міщини глухої»*, і зірок, яким *«до лиця б реготати»*.



Будинок-музей Б. Пастернака
в Перedelкіно під Москвою

Цей вірш побудований на відчуттях, поєднаних між собою асоціаціями. Чим більше асоціацій викликають у читача образи-метафори вірша (*«Всесвіту сльози»*; зоря, яку несуть у мокрих долонях; *«жар небесний»* тощо), тим глибшим і проникливішим стає вірш, тобто вся поезія. Вірш мажорний за звучанням і оптимістичний за пафосом. Ліричний герой Б. Пастернака не ховається в поетич-

¹ Тут і далі переклад А. Кичинського.

ній творчості від життя. Його поезія і є однією з форм життя, у якому знайдеться місце не тільки буденному, а й урочистому.

...природа все життя була єдиною і повноправною Музою, його потаємною співрозмовницею, його Нареченою і Коханкою, його Дружиною і Вдовою — вона була для нього тим, чим була Росія для Блока.

Душка
фагація

А. Ахматова

«ПО СТІНІ ЗБІГАЛИ СТРІЛКИ»

Вірш входить до циклу «Пісні в листах, щоб не нудьгувала» збірки «Сестра моя — життя» і має підзаголовок «Mein liebchen, was willst du noch mehr?», який можна перекласти так: «Любий мій, чого тобі ще треба?» Якби не філософія і талант Б. Пастернака, цей вірш можна було б сміливо вважати побутовою жанровою замальовкою. Вірш описує прозаїчно-буденну подію: сварку між закоханими:

По стіні збігали стрілки.
Час подібний до таргана.
Кинь, чи варто бить тарілки,
Бить на сполох, бить стакани?¹

Поет робить смисловий розрив у ланцюжку асоціацій, і разом із ліричним героєм ми відриваємося від буденності й замислюємося над загальними проблемами буття, над скороминущистю людського щастя: «Щастю не бува пощади!» Тож чи варто розмінювати його на мотлох буденних негараздів?

Чим розрадить це лахміття?
Ти, кому незнані смішки,
Чим занедбаного літа
Сум шемкий збороти трішки?

Тонкі душевні переживання ліричного героя розкриваються за допомогою паралелізму: навколо бушує гроза. Природний катаклізм нагадує, якими крихкими є людські стосунки й водночас виводить їх за межі буденності:

Все ще ліс для нас — прихожа.
Місяць в кронах — піч щоночі,
Все, на запаску похожа,
Хмара сохне і лопоче.

¹ Тут і далі переклад М. Борецького.

Сльози ліричної героїні не залишають байдужим нікого. Сам час-рік, що *«у вікно зорить»*, *«сльзьми намочив подушку»*:

Звісив ліс свинцеві пасма,
Сиві реп'яхи в томлінні,
Він — в сльозах, а ти — прекрасна,
Вся, як день, як нетерпіння!

Попри мелодраматизм того, що відбувається у вірші, події сприймаються піднесено, адже в житті немає нічого неважливого, дріб'язкового. Кожна його секунда, усі його прикмети є частиною велетенського Всесвіту. У цьому вірші автор сплітає рядки, слова, образи в тонке психологічне мереживо, але не з почуттів та емоцій, а з відчуттів: від старої дощатої дачі, годинника, тарганів, мошок, що згорають у полум'ї газової лампи, лісу, грому, дощу, сліз на обличчі коханої, тужного щему за неможливістю вічного щастя й бажанням ухопити його хоча б за краєчок і утримати якомога довше...

«ЗИМОВА НІЧ»

Вірш уміщений у так званому зошиті Ю. Живаго, що є сімнадцятим, останнім розділом роману «Лікар Живаго». Зошит об'єднав кращі вірші, написані поетом у 1940-і роки. За спогадами близьких, Б. Пастернак, працюючи над романом, пропонував своїм гостям послухати вірші, які нібито належать поетові Ю. Живаго. До циклу входить 25 віршів. Починає його вірш «Гамлет», а завершує «Гетсиманський сад». У цьому циклі найяскравіше виявилися особливості поетичної майстерності Б. Пастернака: осягнення світу людини і світу природи в їх складній єдності, метафоричність, асоціативність, поєднання експресивного стилю та стрункої класичної поетики. Збірка сповнена євангельських образів і мотивів.

«Зимова ніч» — п'ятнадцятий вірш циклу. Йому передує вірш «Серпень» (у ньому йдеться про свято другого Спасу — Преображення Господне), який закінчується уславленням («славнем») образу світу, явленого в слові і творчості, що й є справжнім чудотворством. Пафосність «Серпня» змінюється тонким ліризмом «Зимової ночі», яку останнім часом багато хто намагається покласти на музику. Цей вірш надзвичайно граційний і вишуканий. Чотири з восьми строф мають анафору-рефрен *«Свіча горіла на столі, / Свіча горіла»*, що розташована симетрично: 1, 3, 6 і 8 строфи. Це заколисування ніби підхоплює ритм заметілі, що кружляє не лише в поетичному пейзажі, а й у ритмах поезії: чотиристопний ямб непарних рядків змінюється двостопним у парних, а майже збіг першої й останньої строфи створює ілюзію безкінечності руху:

Мело, мело по всій землі,
Мело, сніжило.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла...

І доки хуга по землі
Мела, сніжила,
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

Переклад Л. Талалая



Поет майстерно використовує у вірші алітерацію та асонанс. Образи настільки прості, що у своїй проясненості підносяться до філософських узагальнень.

На перший погляд, нічого надзвичайного не відбувається. Як згадував сам поет, тієї зими, коли написані ці вірші, через хурделиці на дачі під Москвою, де з 1936 р. переважно жив поет, весь час вимикали електрику, тож свічка була єдиним джерелом світла, що протистояло зимовій темряві. Це пейзажна замальовка зимової хуртовини: «злітався сніг і вирував перед шибками», «ліпила віхола на склі кружки і стріли», «все поглинала на землі хуртеча біла». Уособлення перетворюють природну стихію на одухотворену матерію. Могутній стихії протистоїть маленька свіча. Під її захистом розквітає кохання, таке ж тендітне й мерехтливе, як вогонь свічки. І раптом межі зникають. Але зимовий хаос, що розростається до космічних масштабів, не здатний здолати маленький вогник, що оберігає тепло людської оселі й людської душі. Недаремно в давнину в селах у крайніх хатах під час віхоли запалювали свічки, щоб подорожні не збилися зі шляху...



1. Складіть хронологічну таблицю життєвого і творчого шляху Б. Пастернака.
2. Проаналізуйте вірші «Визначення поезії» або «Зимова ніч» (на вибір).
3. Чому письменник змушений був відмовитися від Нобелівської премії?
4. Чи згодні ви з думкою А. Ахматової, що «природа була єдиною і повноправною музою» поезії Б. Пастернака? Відповідь аргументуйте.



5. Напишіть есе про творчість Б. Пастернака «У всьому він хотів діяти самої суті».



ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ ст.: ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

Життя коротке, мистецтво вічне.

Гіппократ

Вже почалось, мабуть, майбутнє.

Оце, либонь, вже почалось...

Л. Костенко

Література другої половини ХХ ст. відчула вплив двох щойно завершених світових воєн. Півсвіту лежало в руїнах, кількість людських жертв вимірювалася мільйонами. Людство не могло оговтатися від шоку злочинів німецького нацизму й радянського сталінізму...

Друга світова війна розколола світ на два «полюси», два «табори»: соціалістичний, очолюваний СРСР, і капіталістичний, лідером якого стали США. Звісно, така політична, економічна та культурна «двополюсність» світу не могла не позначитися на перебігу культурного та літературного процесів. Якщо в СРСР та країнах соціалізму активно насаджувався соціалістичний реалізм, то на Заході буяло розмаїття векторів культурно-літературного розвитку. Темою окремої розмови є література країн «третього світу» (тобто країн, що не входили до орбіти двох названих полюсів, і за вплив на які вони постійно змагалися).

Початок другої половини ХХ ст. ознаменований осмисленням гіркого досвіду світових воєн (зокрема, Другої світової війни й руху Опору фашизму). У Німеччині таким осмисленням займалася *література розрахунку з минулим*. Яскравим явищем цієї літератури є творчість уже знайомого вам німецького письменника **Генріха Белля**. Пригадайте важкі роздуми анонімного героя оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» над тим, а за що ж, власне, він воював і за які ідеали його понівечено? Над цим питанням розмірковували мільйони колишніх солдатів вермахту і німецьких громадян, які стали свідками ганебної поразки, усвідомили безпідставність претензій на світове панування. Серед письменників, які розробляли подібну тематику, був і видатний німецький драматург **Бертольт Брехт**. У своїй драмі «Життя Галілея» (1938–1939) він порушує важливу проблему відповідальності вченого за свої відкриття. Чи повинен учений

служити владі, яка може використати його відкриття на шкоду іншим людям? Не забуваймо, що драма писалася в часи, коли перед людством виникли нові, раніше нечувані загрози. Згадаймо жахи ядерного вибуху, що миттєво забрав життя десятків тисяч жителів Хіросіми та Нагасакі. Але ж ядерну зброю розробляли не невігласи, а інтелектуали, учені, високоосвічені фахівці. Та хіба від цього легше матерям, чії діти загинули від атомної бомби? До Чорнобильської катастрофи 1986 р. було ще майже піввіку, але письменник-провидець поставив «діагноз», ще в ті роки він попереджав: «Атомна бомба — і як технічне, і як суспільне явище — це кінцевий результат наукових досягнень і соціальної неспроможності»...

Роздуми над тим, що таке людина і світ у ситуації, коли всі традиційні фундаментальні ідеали західної цивілізації (гуманізм, віра в людину — «вінець творіння», її розум, у науково-технічний і суспільний прогрес тощо) були якщо не зруйновані, то поставлені під сумнів, виникає таке явище, як філософія *екзистенціалізму*.

Екзистенціалізм (від латин. *existentia* — існування) — напрям у філософії та літературі ХХ ст., що досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну вибирати власну долю.

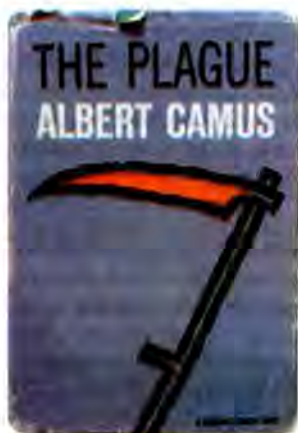


У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. Визначальні риси екзистенціалізму:

- на перше місце висуваються категорії абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті;
- особистість має протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому «іншому», адже всі вони нав'язують їй свою волю, мораль, інтереси й ідеали;
- поняття «відчуженість» і «абсурдність» є взаємопов'язаними та взаємозумовленими в літературних творах екзистенціалістів;
- вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають в особистості;
- існування тлумачиться як драма свободи;
- найчастіше в художніх творах застосовується прийом оповіді від першої особи.

Екзистенціалізм розглядають і як умонастрій із притаманними йому світоглядними мотивами. Ним переймалася значна частина філософів і письменників ХХ ст., зокрема *французи* А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануй, Б. В'ян; *англійці* В. Голдінг, А. Мердок, Дж. Фаулз; *німці* Г. Е. Носсак, А. Деблін; *американці* Н. Мейлер, Дж. Болдуїн; *іспанець* М. де Унамуно; *італієць* Д. Буццаті; *японець* К. Абе. Характерні для Е. умонастрої та мотиви присутні також у творчості Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, Р. М. Рільке, Т. С. Еліота, Р. Музіля та ін.

В українській літературі Е. виявився у творчості В. Підмогильного, В. Домонтовича, І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, Вал. Шевчука, у поезії представників «ню-йоркської групи», у ліриці В. Стуса. Подеколи межі екзистенціалізму як світоглядної структури є доволі розмитими, а зарахування до нього окремих митців — дискусійним.



Обкладинка до роману
А. Камю «Чума»

Показово те, що найвидатніші філософи-екзистенціалісти ХХ ст. були водночас визначними письменниками. Така ситуація нагадувала часи Просвітництва, коли літературні генії — Вольтер, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо та ін. — водночас були видатними філософами: за допомогою художньої літератури вони пропагували й поширювали свої ідеї. У середині ХХ ст. таке поєднання також було не випадковим, адже саме в цей час на перший план виходить алегоричність, інакомовність, параболічність літературних творів.

Застосування параболи, алегорії, притчі — улюблений прийом письменників другої половини ХХ ст. Так, французький письменник-екзистенціаліст **Альбер Камю** у відомому романі «Чума» зобразив начебто епідемію цієї страшної хвороби в місті Орані. Насправді ж асоціації («фашизм — коричнева чума¹»), натяки (чорний дим, неначе з крематоріїв концтаборів), перестороги (бацила чуми не зникає, як не зникає й небезпека повторення фашизму) свідчать про глибинний інакомовний пласт, підтекст цього літературного твору.

Один із французьких філософів-екзистенціалістів і водночас відомий письменник Ж. П. Сартр заявив: «Екзистенціалізм — це гуманізм». Навіть в алегоричному романі А. Камю «Чума» знаходимо авторське зізнання: «Люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу». Водночас автор стоїть на мужній позиції спротиву злу, оскільки, за його свідченням, сенс роману полягає у висвітленні «боротьби європейського Опору проти фашизму» (дуже важливо, що письменники-екзистенціалісти брали безпосередню участь у русі Опору).

Інакомовлення, притчовість властиві й творчості відомого американського письменника **Ернеста Хемінгуея**. Саме глибокий філософський підтекст (відомий «принцип айсберга») притаманний багатьом його творам, зокрема й повісті «Старий і море». За зовнішнім простим малюнком (старий Сантьяго впіймав, але не зміг утримати рибу) прихований такий асоціативний ряд, що кількість коментарів до цього твору більша за його обсяг.

¹ Алегорична назва фашизму, яку часто використовували тогочасні ЗМІ. Це водночас і алюзія на колір нацистського одягу та символіки, і натяк на смертельну небезпеку, що загрожувала світові. Адже згадка про хворобу асоціюється з пандемією чуми, що лютувала в Європі (1346–1351) і забрала життя 25 млн осіб.

Парабола (грец. *parabole* — порівняння, зіставлення, наближення) — невелика розповідь алегоричного характеру, що має повчальний зміст і особливу форму оповіді, яка рухається по кривій (параболі): розпочинається з абстрактних понять, поступово наближається до головної теми, а потім знову повертається до початку (наприклад, Притча про блудного сина в Новому Завіті).

Парабола — термін, що позначає наближений до притчі жанровий різновид драми й прози ХХ ст. Щодо внутрішньої структури парабола — алегоричний образ, що тягнє до символу, багатозначного інакомовлення. Іноді параболу називають «символічною притчею». Однак, наближаючись до символічного, алегоричний план параболи не заглушує предметного, ситуативного, а залишається подібним до нього, співвіднесеним із ним.

Незавершена багатоплановість і змістова сконцентрованість параболи приваблюють письменників різних країн: Ф. Кафку («Процес»), Г. Гессе («Гра в бісер»), Ж. П. Сартра («Диявол і Господь Бог»), Е. Хемінгуей («Старий і море»), Г. Гарсія Маркеса («Сто років самотності»), К. Абе («Жінка в пісках»). Змістово-структурні ознаки параболи виявляються і в інших видах мистецтва: фільм «Сьома печатка» І. Бергмана, картина «Герніка» П. Пікассо. Це дає змогу зарахувати параболу (разом з алегорією, символом, гротеском) до загальних принципів художньої образності.

З другої половини ХХ ст. у світовий культурний простір активно входить *література Японії*. Завдяки перекладам західні читачі ознайомлюються з творами японських авторів. Починаючи з 1945 р. Японія проводить ліберально-демократичні реформи, які сприяють її стрімкому політичному, економічному та культурному відродженню й зростанню («японське диво»). Після закінчення війни було знято всі ідеологічні заборони й диктати, наприкінці 1945 р. з'явилися нові літературно-періодичні видання, розпочалася публікація творів, написаних «у шухляду» під час війни такими майстрами слова, як Т. Дзюн'їтіро, Н. Сіга.

На другу половину 1940-х — 1950-і роки припадає діяльність літературного угруповання «Сенгоха» («повоєнне»), що виникло в січні 1946 р. навколо журналу «Кіндай бунгаку» («Література нової епохи»). Письменники цього угруповання виступали за відродження та демократизацію літератури, намагалися відділити літературу від політики й зорієнтувати її на традиції вітчизняної та новочасної західної модерністської літератури. Провідними темами творчості письменників «повоєнної групи» стало засудження війни, зображення страждань, які вона приносить, доля «маленької людини», обдуреної хибними ідеалами минулого. З діяльністю цього угруповання тісно пов'язана творчість одного з найвизначніших представників повоєнного японського письменства **Кобо Абе**.

Наприкінці 1950-х — у 1970-і роки в японській літературі з'являється велика кількість автобіографічних, побутових, детективних, історичних творів, а також творів, що характеризуються



Обкладинка
до повісті Я. Кавабата
«Країна снігу»

поглибленим вивченням психології людини (Я. Кавабата, Ю. Місіма, К. Ое та ін.). Художній арсенал письменників цього часу становлять переважно прийоми авангардистської літератури.

У 1968 р. японський письменник **Ясунарі Кавабата** стає першим нобелівським лауреатом у галузі літератури «за письменницьку майстерність, завдяки якій він з великим почуттям виражає сутність японського погляду на світ». Кавабата широко відомий за кордоном завдяки численним перекладам своїх творів — «Країна снігу», «Тисяча журавлів», «Давня столиця», «Стогін гори» та ін. Його стиль вирізняє прагнення до краси, надзвичайний ліризм і загострена

чутливість. Він зумів філігранно поєднати здобутки літературної техніки Сходу і Заходу.

Успіх японської літератури не був випадковим. У 1994 р. Нобелівська премія з літератури була присуджена ще одному японському письменнику — **Кендзабуро Ое**. А нинішня популярність японського письменника **Харукі Муракамі** — ще одне свідчення неминущого інтересу до японської культури та літератури у світі.

Прикметним явищем літературного процесу другої половини ХХ ст. є також активізація літератур країн «третього світу», зокрема вихід на авансцену світової літератури 1950–1960-х років роману й поезії *Латинської Америки*. У 1960-і роки період розквіту переживає латиноамериканський роман, який невдовзі здобув світове визнання. Поміж його найяскравіших представників можна назвати Г. Гарсія Маркеса (Колумбія), М. Астуріаса (Гватемала), А. Карпент'єра (Куба), К. Фуентеса (Мексика), Х. Кортасара (Аргентина), М. Варгаса Льосу (Перу) та ін.

Оновлення латиноамериканського роману відбувається у двох напрямках. По-перше, модернізувався стиль оповіді: в арсеналі сучасних латиноамериканських письменників присутні складна техніка композиції, часові зміщення, монтаж, потік свідомості, поліфонічність, елементи фантастики, узагальнено-символічні форми, складні неоміфологічні моделі, ремінісценції та алюзії.

По-друге, суттєво модернізувалася тематика латиноамериканського роману. Він активно вбирає інтелектуальні здобутки світової культури. Водночас нова фаза розвитку латиноамериканського

«КАРИБСЬКЕ ДИВО» ТРИВАЄ...

Лауреатом Нобелівської премії з літератури у 2010 р. став перуанський прозаїк, драматург, есеїст **Маріо Варгас Льюса**. 74-річного письменника нагородили «за детальний опис структури влади та яскраве зображення людини, яка повстає, бореться і зазнає поразки». Прозаїк прославився в 1963 р. дебютним романом «Місто і пси»; серед інших його книжок — «Зелений дім», «Розмова у "Соборі"», «Війна кінця світу».

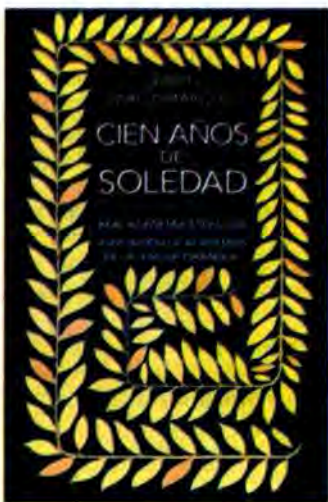
Останній роман Варгаса Льюси «Сон кельта» опубліковано іспанською у вересні 2010 р. Письменника вважають одним із провідних латиноамериканських прозаїків ХХ ст. і ставлять поряд із такими новаторами, як Борхес, Гарсія Маркес, Кортасар. Однією з головних тем його творів є осмислення історії Перу.

У 1960-х роках успіх латиноамериканського роману багатьом видавався випадковим, несподіваним, його навіть називали «карибським дивом». Пройшло майже півстоліття — і знову лауреатом Нобелівської премії став романіст-латиноамериканець. Що ж, «карибське диво» триває...

роману характеризує поглиблення інтересу до національної культури. На відміну від попередніх спроб, які стосувалися переважно етнографічних реалій латиноамериканської дійсності, представники нового роману за соціально-побутовими ознаками намагаються побачити глибинні засади національного буття (*В. Назарець*). Саме цим пояснюється інтерес до міфологічних, афро-індіанських витоків сучасної культури, які, на думку багатьох митців, зумовлюють оригінальність і самобутність національного типу мислення та світосприйняття, стають його прихованими рушійними силами й надають йому глибинного, філософсько-символічного сенсу.

Наслідком цього стала найяскравіша характерна ознака нового латиноамериканського роману, що отримала назву *магічний реалізм*, тобто такого методу зображення дійсності, у якому раціонально-логічна картина світу химерно поєднується з алогічними, міфологічними формами її смислового виміру та інтерпретації. Витоки магічного реалізму простежують із 1949 р., коли з'являються романи А. Карпент'єра «Царство від світу цього» та М. Астуріаса «Маїсові люди».

Героями творів магічного реалізму часто виступають індіанці — носії кардинально відмінного від європейського типу мислення й світосприймання. Вершинних досягнень магічний реалізм сягнув у творчості одного з найвизначніших представників латиноамериканської і світової літератур *Габрієля Гарсія Маркеса*. У відомому його романі «Сто років самотності» особливості міфологічного світобачення (наприклад, можливість «повернення» героїв після смерті) поєднано з реальними рисами суспільно-політичного життя Латинської Америки середини ХХ ст. Водночас художні



Обкладинка до роману
Г. Гарсія Маркеса
«Сто років самотності»

здобутки нового латиноамериканського роману не вичерпуються використанням елементів магічно-міфологічного типу світосприймання й активно вбирають увесь арсенал сучасних художніх прийомів — від сюрреалізму до постмодернізму. Таким же широким є й спектр тематики, що його розробляє нині латиноамериканський роман.

Усе це дає підстави говорити про активізацію в другій половині ХХ ст. провідних жанрів інтелектуальної прози — роману-параболи та роману-міфу. Недаремно один із найвідоміших модерністів ХХ ст. Т. С. Еліот зазначав: «Замість розповідного методу ми можемо використовувати тепер міфічний метод».

Прикметною рисою літературного процесу останньої третини ХХ ст. стало переростання модернізму в постмодернізм. Нині ми живемо вже у ХХІ ст., роки й десятиліття якого також стають історією. Усе в цьому світі повторюється, зокрема й «межа століть»...

Прикметною рисою літературного процесу останньої третини ХХ ст. стало переростання модернізму в пост-



1. Охарактеризуйте модерністські напрями, які виникли в повоєнній літературі ХХ ст.

2. Як ви розумієте термін «екзистенціалізм»? Назвіть письменників-екзистенціалістів.

3. Як ви розумієте висловлювання Ж. П. Сартра «Екзистенціалізм — це гуманізм»?

4. Як ви розумієте поняття «література розрахунку з минулим»? Назвіть її представників.

5. Чому улюбленим прийомом письменників другої половини ХХ ст. стало «інакомовлення»?

6. Що таке роман-міф?

7. Назвіть основні причини виходу на світову арену літератур Латинської Америки та Японії.



8. Напишіть твір-роздум «Чи справдилися трагічні віщування О. Блока про те, що ХХ ст. принесе “небачені” зміни, “нечувані” ка-таклізми?».

Бертольт БРЕХТ

1898—1956



Усі види мистецтв слугують найвеличшому з-поміж мистецтв — мистецтву жити на землі.

Б. Брехт

Життєвий і творчий шлях

XX ст. ввійшло в історію літератури передовсім як століття творчого пошуку й експерименту. Звичайно ж, і театральна сцена стала суцільним експериментальним майданчиком: італійські футуристи в Римі, Є. Вахтангов і Вс. Мейєрхольд у Москві, Лесь Курбас у Києві й Харкові... Однак над усім цим стояв «епічний театр» Бертольта Брехта, у якому не лише проголошувалися, а й найповніше реалізувалися новаторські естетичні гасла.

Бертольт Брехт народився 10 лютого 1898 р. в невеличкому баварському містечку Аугсбург у заможній буржуазній родині. Батько, розпочавши кар'єру торговим службовцем, згодом став директором великої паперової фабрики.

Незалежний і бунтарський характер талановитого юнака, який уже шістнадцятирічним почав друкувати свої вірші, проявився дуже рано. Коли в розпал Першої світової війни з її мілітаристськими та ура-патріотичними лозунгами гімназістам запропонували написати твір на тему «Солодко й почесно вмерти за Батьківщину» (цитата з Горація), сімнадцятирічний Брехт написав: «Вислів, що вмерти за Батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати як тенденційну пропаганду. Прощатися із життям завжди важко, у ліжку так само, як на полі бою, а надто молодим людям у розквіті сил. Лише пустоголові дурні можуть зайти у своєму марнославстві так далеко, щоб говорити про легкий стрибок крізь темну браму, та й то лише допоки вони впевнені, що їхня смерть ще далеко». За ці щирі рядки юнака ледь не виключили з гімназії.

У 1917–1918 рр. він вивчав природничі науки, медицину та літературу в Мюнхенському університеті. Проте війна не оминула й Брехта. Його мобілізували та відправили служити санітаром у шпиталі на Східний фронт. Саме там він на власні очі побачив жахи, безглуздя й лицемірство цієї війни (військовий шпиталь — місце не для тонкосльозих). Тож у 1918 р. Брехт написав вірш «**Легенда про мертвого солдата**», у якому описав гротескову ситуацію: до вже похованого рядового прийшла медична комісія і, визнавши, що він ще «здатен воювати», відправила на фронт.

Виступаючи проти військової істерії, що саме розгоралася в Німеччині, Брехт, як справжній інтелектуал, наводив повчальні приклади з історії (подібний прийом застосував Г. Белль в оповіданні «Подорожній...», де в підтексті антична Спарта протиставляється гітлерівській Німеччині). Так, він писав про сумну долю Карфагена — могутнього супротивника Стародавнього Риму, який зник у пісках історії: «Три війни вів Карфаген. Ще могутній після першої, він лише зберіг своїх жителів після другої. Після третьої від нього не лишилось і сліду», — писав Брехт у відкритому листі до німецьких діячів мистецтва, намагаючись застерегти співвітчизників, ошуканих фашистсько-мілітаристською пропагандою.

Коли читаєш вірші Брехта, то ніби чуєш гомін робітничих районів. Важко повірити, що поет, який так добре знав життя знедолених і не любив багатих, походив із родини, яка вчила своїх дітей панувати. Для історії літератури XIX–XX ст. письменник — виходець із буржуазного середовища був буденним явищем. Траплялося й так, що митець заради служіння Музі поривав не лише з оточенням, а й зі своєю родиною. Брехт учинив саме так. Обстоюючи у своїх віршах інтереси знедолених, він не міг водночас користуватися матеріальною підтримкою заможної родини. Які б скрутні часи не переживав письменник, він жодного разу не звернувся до родичів по матеріальну допомогу.



Будинок у м. Аугсбурзі,
де народився Б. Брехт
(нині — музей)

Після війни Брехт відновив свої заняття в Мюнхенському університеті. Однак кар'єра лікаря його вже не приваблювала, і студента частіше можна було побачити в кав'ярні «Стефанія», де збиралася богема. Атмосфера в Мюнхені була напруженою. З одного боку — потужний робітничий рух і зародження фашизму (під час «півного путчу» 1923 р. у Мюнхені ім'я Брехта було занесене фашистами до списків тих, кого потрібно знищити в першу чергу), з іншого —

розмаїття мистецького й насамперед театрального життя. Певний час Брехт курсував між Мюнхеном і Берліном, перебуваючи в центрі театральних подій. 29 вересня 1922 р. ім'я Б. Брехта стало відомим усій Німеччині. Того дня відбулася прем'єра його п'єси «**Барабани серед ночі**». Про цю виставу впливова німецька газета «Берлінер берзенкурір» писала: «Двадцятичотирирічний митець Бертольт Брехт протягом одного дня змінив художнє обличчя Німеччини». П'єса «**Тригрошова опера**» (1928) принесла драматургові світове визнання й засвідчила пошуки нової театральної техніки. Вона поєднувала дві дії — сценічну та музичну: пісні (зонги), музику до яких написав К. Вайль, коментували, пояснювали дію, як це робив свого часу хор у давньогрецькій трагедії. За своїми переконаннями Брехт був комуністом, а його п'єси мали яскраво виражене ідеологічне спрямування, що неабияк шокувало значну частину «добропорядної» буржуазної аудиторії. Чимдалі частіше прем'єри його вистав супроводжувалися скандалами, а сам драматург опинився під пильним наглядом поліції. Коли до влади прийшли фашисти, Брехт зрозумів, що за їхнього правління в нього немає майбутнього. У 1933 р. письменник разом із родиною покинув Німеччину. Почалася довга еміграція.

Брехт очима сучасників

*Душа
фавіва*

Зовнішність цього аугсбуржця суперечила усталеному уявленню про письменника. Він ходив у штанах із сірої грубої тканини, носив щось на зразок блузи і насунутий на лоб шкіряний кашкет. Худорляве тіло, точно виліплений череп. Глибоко запалі, загрозливі очі. Важко було уявити, що вони спроможні вкриватися поволокою «утаємниченого творчого натхнення», але цілком можливо було уявити, як вони можуть зламати волю співрозмовника. Коли Брехт виконував власні балади, його палаючий, гранично зосереджений погляд просто гіпнотизував.

Б. Райх

Це були часи, коли, за його влучним висловом, він міняв країни частіше за черевики. Перебуваючи в еміграції, Брехт проводив активну антифашистську пропаганду, писав і ставив антифашистські та антимілітаристські п'єси, серед яких «**Матінка Кураж та її діти**» (1939), намагався бути ближче до батьківщини й покидав ту чи іншу країну, щойно загроза фашистської окупації ставала реальною. Гітлерівці не давали письменникові спокою, вони не тільки спалили його книжки, позбавили громадянства за «**Легенду про мертвого солдата**», а й вимагали від урядів тих країн, де перебував Брехт, видати його Берліну. Напередодні вступу фашистів до Фінляндії, письменник залишив її, дістався транссирьським експресом до Владивостока і за 11 днів до нападу Гітлера на Радянський Союз

відплив до Америки (парадокс: він схвалював суспільний лад СРСР, проте жити поїхав до США, лад яких критикував).

Брехт умів об'єднувати талановитих людей. У Сполучених Штатах навколо митця згуртувалася частина німецької антифашистської еміграції (до цього кола належав і відомий письменник Л. Фейхтвангер), у Брехта з'явилося чимало американських друзів, палких прихильників його таланту, серед яких — усесвітньовідомий актор Чарлі Чаплін. В Америці письменник написав свої знамениті твори «Добра людина із Сичуані» (1938–1940), «Кавказьке крейдяне коло» (1944–1945) і переглянув концепцію п'єси «Життя Галілея» (1938–1939), написаної ще в Данії.

У своїй статті «Про експериментальний театр» Брехт згадував, як пережив біля радіоприймача «історичну сцену»: фізик Н. Бор давав у Копенгагені інтерв'ю у зв'язку з відкриттям атомної енергії. На запитання кореспондента, чи можна використати це відкриття практично, фізик відповів, що поки що ні. Кореспондент вигукнув: «Слава Богу! Я думаю, що людство ще не готове володіти таким джерелом енергії!» Коли ж у 1946 р. Брехт повернувся до «Життя Галілея», людство вже продемонструвало свою «готовність» використати нову енергію. Позиція письменника не сподобалася американській владі. Якраз тоді в США набиравала оберти кампанія «боротьби з комуністами», тож письменника викликали до Вашингтона в комісію Конгресу США за підозрою в належності до «комуністичної змови в Голлівуді»... Брехту вдалося заплутати конгресменів і його відпустили. На повторний виклик він, звісно, не чекав і вже наступного дня (31 жовтня 1947 р.) вилетів до Парижа.



Ф. Кремер. Пам'ятник Б. Брехту. м. Берлін, 1957 р.

Американська прем'єра «Життя Галілея» відбулася в грудні без автора.

22 жовтня 1948 р. Брехт повернувся до Берліна. Цікаво, що жодна із «західних зон», розділеної після програної війни Німеччини (ані французька, ані англійська, ані американська), не дала комуністові Брехту дозволу на в'їзд. Це зробила лише Східна Німеччина, тож він і переїхав до Берліна.

Нарешті він мав змогу створити власний театр, реалізувати себе і як режисер, і як драматург, і як громадський діяч (1950 р. його обрано віце-президентом Академії мистецтв НДР). Вистави брехтівського «Берлінер ансамблю» мали неабиякий успіх, їх вітали театральні Європи. Популярність

Брехта зростала. За кордоном почали з'являтися театри, які проголошували себе брехтівськими. Варто згадати Грузинський театр ім. Шота Руставелі, що неодноразово приїздив до України, візитівкою якого стала п'єса Брехта «Кавказьке крейдяне коло». Суспільним явищем стала й постановка в 1970-х роках п'єси Брехта «Життя Галілея» московським Театром на Таганці. Фінальний монолог Галілея, у якому він говорив про відповідальність учених за свої відкриття, радянська інтелігенція асоціювала з виступами дисидента академіка А. Сахарова, «батька» водневої бомби.

Останні роки життя письменника були надзвичайно напруженими. Серце не витримувало шаленого темпу. «Берлінер ансамбль» готував до прем'єри третю редакцію «Життя Галілея». Та драматург її вже не побачив. 14 серпня 1956 р. він помер від серцевого нападу на репетиції оновленої п'єси... На його могилі немає великого пам'ятника. Лише плита, на якій викарбовано «Бертольт Брехт», а поряд — могили видатних німецьких філософів — Гегеля і Фіхте...

«ЕПІЧНИЙ ТЕАТР» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Брехт увійшов до історії світової літератури не лише як найвидатніший німецький драматург ХХ ст., а й як драматург-новатор, теоретик драми. Наприкінці 1920-х років пошуки Брехта в царині нових художніх форм вилилися в ідею «епічного театру», здатного розкрити глибину соціальних і політичних конфліктів доби. Теоретичні основи цієї концепції викладені Брехтом у праці «**Сучасний театр — театр епічний**» (1931). У ній драматург полемізує з традиційним «аристотелівським», або «драматичним», театром щодо питань форми й змісту драматичного твору.

Основні положення теорії «епічного театру» Б. Брехта:

1. Головним має бути звернення не до почуттів, а до розуму глядача. Емоції породжують катарсис (очищення душі), однак висновки глядач має робити з дійсності.

2. Потрібно зацікавлювати глядача не перебігом подій та очікуванням розв'язки, а ідеями твору й перебігом авторської (режисерської) думки. До речі, саме з цієї причини сюжети п'єс Брехта не є власне «авторськими», а переважно загальновідомими ситуаціями чи історичними подіями («Матінка Кураж та її діти» — Тридцятилітня війна; «Життя Галілея» — зречення Галілеєм свого вчення) або запозичені в інших авторів (у «Тригрошовій опері» Брехт скористався сюжетом «Опери жебрака» англійського драматурга ХVІІІ ст. Дж. Гея).

3. Головний художній прийом — «ефект відчуження», коли щось загальновідоме й буденне позбавляється традиційних рис, звичності та зображується в несподіваному ракурсі. «Що таке відчуження? — писав Брехт. — Провести відчуження певної події чи

ЯК БЕРТОЛЬД СТАВ БЕРТОЛЬТОМ, АБО БРЕХТ-ПАРАДОКСАЛІСТ...

Брехт полюбляв парадокси. Та й його улюблений прийом «відчуження», не що інше, як парадокс...

Наприкінці Першої світової війни він «пожартував», замінивши в документах у своєму імені літеру «д» на «т». Ніхто не звернув на це увагу, тож він став Бертольтом.

Подібна ситуація виникла і з основним для його теорії «епічного театру» поняттям «відчуження». Узявши за основу термін з економічної теорії «Entfremdung», Брехт замінив префікс «Ent» («від-») на «Ver» («о-»), вийшло — «Verfremdung». Фактично вийшло не «відчуження», а «очуження». Літературознавці спробували ввести цей термін до наукового вжитку, однак він не прижився, тому загальноновживаним залишився усе-таки термін «відчуження». Наближеним до нього є термін російських формалістів (уведений на початку XX ст. В. Шкловським) «остранение» (від рос. «странный» — укр. «очуднення», «одивнення» від «чудний» або «дивний»). Проте російським формалістам (які могли б посперечатися з Брехтом за першість у розробленні цього поняття й терміна) не поталанило ще більше, ніж Брехту: Сталін прийшов до влади майже на десять років раніше за Гітлера, а в період партійного керівництва літературою будь-яке «очуднення» чи «відчуження» сприймалось як політичний спротив і суворо каралося...

характеру — це значить позбавити подію чи характер усього, що й так зрозуміло, знайомо, очевидно, і, навпаки, — викликати з цього приводу здивування і цікавість». «Ефекту відчуження» режисер досягав за рахунок умовності костюмів і декорацій, використання табличок із написами перед початком нового епізоду, введення пісень-зонгів, які не є частиною сюжету, а пояснюють чи оцінюють події у зверненні акторів безпосередньо до глядача.

4. Підкреслена театральна умовність зображуваного, дистанціювання від глядача. Актор не перевтілюється в героя, а залишається собою, оцінюючи персонаж.

5. Сутність драматичного конфлікту полягає в зіткненні та протиборстві ідей, розв'язка переноситься зі сцени в зал — дійти певного висновку має глядач.

Театр Брехта має філософський та дидактичний характер. Його завдання — учити думати, виховувати активну особистість, спонукати змінювати світ на краще.

Відмінності між «драматичною» та «епічною» формами театру можна побачити в порівняльній таблиці (Т. Денисова, Г. Сиваченко):

Драматична («арістотелівська») форма театру	Епічна («антиарістотелівська») форма театру
Дія	Розповідь
Залучає глядача до сценічної дії і розпорошує його активність	Робить глядача спостерігачем, але пробуджує його активність

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Дає глядачеві змогу виявляти почуття	Примушує глядача приймати рішення
Переживання	Світогляд
Глядач співпереживає	Глядач вивчає
Гіпноз	Аргументація
Сприймання консервується	Сприймання переходить у пізнання

Побачивши як вузько або спрощено почали тлумачити наведену схему, Брехт згодом доопрацьовує її і публікує (1938) у такому вигляді:

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Дія	Розповідь про неї
Залучає глядача до дії	Глядач має статус спостерігача
Виснажує активність глядача	Пробуджує активність глядача
Пробуджує емоції глядача	Змушує глядача приймати рішення
Передає глядачеві хвилювання	Дає глядачеві знання
Глядач є учасником подій	Глядач «відчужується» від подій
Навіювання	Аргументація
Сприймання консервується	Сприймання переходить у пізнання
Глядач перебуває в центрі, співпереживає подіям	Глядач безпосередньо стикається з подіями та аналізує їх
Людина є «відомим»	Людина є «невідомим», тобто предметом дослідження
Людина є незмінною	Людина змінює дійсність і змінюється сама
Зацікавлення розв'язкою дії	Зацікавлення перебігом дії
Попередня сцена обумовлює наступну	Кожна сцена незалежна, самодостатня
Розвиток	Монтаж

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Події розвиваються лінійно	Події розвиваються зигзагоподібно
Еволюційна обумовленість	Стрибки
Людина як щось незмінне	Людина як процес
Буття визначається мисленням	Мислення визначається буттям
Почуття	Розум

«ЖИТТЯ ГАЛІЛЕЯ»

Той факт, що письменник неодноразово переробляє твір, свідчить про те, що він є основним у доробку митця (згадаймо перероблення О. де Бальзаком повісті «Гобсек»: «Небезпеки безпутства» — «Татусь Гобсек» — «Гобсек»). П'єса «Життя Галілея» багато важила для Брехта, адже він переробляв її понад чверть століття (з 1939 по 1956 р.). Відомо аж три принципово різні редакції, причому образ головного героя не просто змінився, в остаточній редакції він став діаметрально протилежним початковому. Це екстраординарний факт в історії світової драматургії. Чому ж саме цей сюжет і саме цей герой так зацікавили Брехта?

Розширюючи коло читання

Ліна Костенко

Чи зрікся Галілео Галілей?
Щось люди там балакали про втому.
Про те, що рятувався він. Але й
не певна я, бо не була при тому.

О, не тривожте, люди, його прах!
Чи знали ви, до осуду охочі, —
якщо він навіть зрікся на словах,
які тоді були у нього очі?..

За основу сюжету п'єси «Життя Галілея», згідно з принципами «епічного театру», взято загальновідомий факт — зречення Галілео Галілеєм під тиском інквізиції своїх наукових відкриттів і поглядів. Історичний Галілео Галілей (1564–1642) — це видатний італійський учений, послідовник М. Коперника, творець телескопа, який заперечив учення Арістотеля про небесні тіла. Причому Брехт

одразу переводить суто наукові аспекти проблеми (учення Арістотеля, закони падіння) у політичну площину (владу цікавить не наукова істина, а покора народу, його готовність стояти на колінах): *«Ні до чого знати, як падає камінь, досить тільки знати те, що писав Арістотель. Навіщо їм нові закони падіння? Для них важливі тільки закони падання на коліна»*¹. Якщо врахувати, що реальний Галілей після тортур зрікся свого вчення, стоячи на колінах (інквізиція вміла ламати людей не тільки фізично), і зрікся його в 1633 р. (за 300 років до встановлення в Німеччині влади Гітлера — 1933 р.), то всі ці алюзії стають прозорим натяком на сучасну Брехтові ситуацію, що й декларував драматург у своїй теорії «епічного театру» (глядач повинен думати!).

Сміливий реформатор у науці, історичний Галілео Галілей декілька разів перебував під судом інквізиції і, зрештою, публічно відмовився від власних відкриттів заради продовження наукової роботи; у 1637 р. уже сліпим, через учнів він переправив до Голландії свою основну працю — «Бесіди».

У п'єсі Брехта образ Галілея зазнав метаморфоз. Драматург якраз і досягає «ефекту відчуження», руйнуючи легенду про нескореного вченого. Якщо в першій редакції (1938–1939) Галілей змальований як віддана науці людина, зречення якої було хитрістю, обманом інквізиції, то в іншому варіанті (1946–1947) показано суперечливість натури Галілея, який зрештою доходить висновку про злочинність свого відступництва, адже його наслідки можуть виявитися катастрофічними для людства в майбутньому. Це трагедія особистості, яка обрала примарне особисте благополуччя й відкинула обов'язок перед світом і людьми.

Таку кардинальну зміну ставлення Брехта до героя пояснюють жахливим потрясінням людства після застосування американцями ядерної зброї. Деякі жінки свідомо відмовлялися від народження дітей, не бажаючи приводити у світ тих, хто приречений загинути в нових Хіросімах. Надзвичайно гостро постало питання про



Марка до 70-річчя від дня народження Б. Брехта

¹ Тут і далі переклад В. Стуса.

моральну відповідальність учених за свої винаходи перед людством: адже ядерна зброя, а згодом — і Чорнобиль придумані інтелектуалами-ученими. Отож «Життя Галілея» — своєрідна пересторога як ученим зокрема, так і людству загалом.

Основний конфлікт п'єси — *боротьба двох світоглядних систем*, поглядів Птолемея й Коперника. Вона відбувається в душі Галілея, трансформуючись у протистояння «чистої науки» та науки на користь людям. Конфлікт розвивається у відносинах героя з владою і церквою — від сліпого захисту церковного авторитету до гуманізму маленького ченця, який хоче захистити людей від страху перед незвіданістю нового. Це також конфлікт між науковою істиною та дружніми почуттями Сагрєдо до Галілея (*«Я люблю науку, але ще більше люблю тебе, мій друже»*). В останній редакції (1956) автор іще більше загострив ці конфлікти.

ОБРАЗ ГАЛІЛЕЯ • Як бачимо, образ Галілео Галілея в п'єсі є основним і водночас неоднозначним. Брехт писав: «Атомний вік» дебютував у Хіросімі в самий розпал нашої роботи. І миттєво біографія засновника нової фізики зазвучала по-іншому. Пекельна сила великої бомби освітила конфлікт Галілея з владою новим, яскравим світлом». Дійсно, якщо поглянути на проблему очима Брехта, то засновник нової фізики (Галілей) несе відповідальність також і за витвір цієї науки — атомну бомбу.

Вражений руйнівною силою атомної бомби, Брехт вирішив використати образ Галілея з його вірою й відступництвом як приклад ученого, який має відповідати за свої відкриття. У другій редакції п'єси Галілей не тільки великий учений, а ще й слабка людина, котра спочатку не усвідомлює того, що її відкриття можуть бути використані для руйнування; заляканий інквізицією, Галілей перетворюється на старигана-ненажеру, що втратив розум і вмирає під наглядом своєї фанатичної дочки, без учнів, які визнали його зрадником.

Отже, в остаточному образі Галілея Брехт утілює типаж відступника, людини без принципів, без певної політичної й суспільної орієнтації. Його талант — потяг до науки вченого, який прагне задовольнити свої бажання (афоризм Брехта: «Я не розумію того мозку, який нездатен набити черево»). Для Брехта його герой — людина нового часу, проте породжена старим світом і має вади, які їй необхідно подолати.

Уже після смерті Брехта, 15 січня 1957 р., у німецькому театрі «Берлінер ансамбль» відбулася прем'єра «Життя Галілея» у постановці режисера Е. Енгеля. Головну роль грав Е. Буш, який своєю грою підкреслював привабливість і цілеспрямованість ученого, проте в останніх сценах, на контрасті, Буш зобразив людину, розчавлену інквізицією та власним відступництвом.

Цікаві різні варіанти тлумачення образу Галілея на російській сцені. У 1966 р. режисер Ю. Любимов поставив «Життя Галілея» у московському Театрі на Таганці. Роль Галілея грав В. Висоцький. У цій постановці використовувалися обидва (!) фінали п'єси: спочатку актори грали фінал «Галілей-відступник», а потім первісний варіант, де Галілей — тактик, який змінює поведінку заради науки та збереження своїх праць (такий собі Конрад Валленрод від науки). В образі Галілея-Висоцького не було хитрості й надмірної любові до життєвих благ, він вирізнявся мужністю, цілісністю й прямоотою. Що ж, у театрі кожна інсценізація — це, певною мірою, нове прочитання...

Розставити акценти в оцінці персонажа допомагають монологи Галілея та його діалог з учнями після зречення на церковному суді. У першому монолозі вчений сп'янів від радості «відкриття істини». У другому — зрозумів, що не готовий жертвувати собою заради науки, але спокійний щодо цього. І лише в останньому монолозі Галілей усвідомлює, що втратив реальну можливість допомогти людям, зрадив своє покликання. Він каже: *«Якби я вистояв, то вчені могли б скласти щось на зразок Гіпократової присяги лікарів, — урочисту присягу застосовувати свої знання лише для блага людства!.. Але я віддав можновладцям свої знання, щоб вони їх вживали, або не вживали, чи зловживали ними, — як їм заманеться — у їхніх власних інтересах...»*

У фіналі вчений поділяє думку Андреа: *«Нещасна та країна, що не має героїв»*. Він фактично відмовляється від сказаного в розмові з учнями: *«Нещасна та країна, якій потрібні герої»*, коли стверджує, що *«наукова діяльність потребує особливої мужності»*.

І якщо в першій редакції Брехт співчував Галілеєві, ніби виправдовуючи «валленродівську» схему: *«Хоч зовнішньо скорився силі, зрікся на словах, проте внутрішньо не згоден»* (неначе своєрідна паралель до руху Опору), то в останній він прибрав найменші натяки на виправдання вченого-конформіста й однозначно засудив його вчинок, назвавши атомну бомбу *«кінцевим результатом наукових досягнень і суспільної неспроможності Галілея»*.

Отже, якщо в першій редакції Галілей перехитрив владу, то в останній — віддав свій інтелект тій самій владі, зробив науку її служницею. Тому й з'являється у фіналі твору така дошкульна самохарактеристика Галілея: *«Я зрадив своє покликання. Людину, яка зробила те, що зробив я, не можна терпіти в лавах учених»*.

Отже, п'єса Б. Брехта глибоко філософська. У ній автор порушує питання, актуальні для будь-якого часу, для життя як окремої особистості, так і всього людства.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Б. Брехта. Якою була дорога письменника до літературної слави?

2. Розкрийте основні засади «епічного театру» Б. Брехта на прикладі вивченого твору.

3. Чи всі вчинки Галілея можна назвати моральними? Як він їх пояснює? А як пояснюють їх оточуючі? Наведіть цитати.

4. Чому Галілей почав спостерігати за плямами на Сонці, не дочекавшись заміжжя доньки? Як характеризує його цей учинок?

5. Поясніть роль 10-ї картини в п'єсі. Як вона пов'язана з наступними? У третій редакції Б. Брехт вилучив 5-у і 15-у картини. Як ви думаєте, чому?

6. Прокоментуйте слова Галілея: «*Нещасна та країна, якій потрібні герої*». Чи згодні ви з ними?

7. Чому у своїй п'єсі Б. Брехт не використав легендарну фразу, яку приписують Галілеєві: «А все-таки вона крутиться!»? Аргументуйте свою точку зору.

8. Як ви розумієте слова письменника: «Атомна бомба і як технічне, і як суспільне явище — кінцевий результат наукових досягнень і суспільної неспроможності Галілея»?

9. Яку роль у розкритті проблематики п'єси відіграє образ «світла знань»? Який зміст укладено в численні сцени, що зображують процес наукових пошуків? Доведіть, що образ «світлої ночі» є символічним тлом фінальних сцен твору.

10. Чому п'єсу названо саме «Життя Галілея», а не по-іншому («Зречення Галілея», «Помилка Галілея», «Талант в умовах тоталітаризму», «Ядерна пожежа від іскри Прометея» тощо)?

11. Якою, на вашу думку, є провідна риса характеру Галілея? Чи є підстави твердити, що все життя Галілея — невпинна боротьба? За що саме бореться Галілей? Яка подія є кульмінацією твору?

12. Як ви розумієте сцену зустрічі Галілея з учнями, котрі зреклися його? Чи має слушність Андреа у своїх звинуваченнях?

13. В останніх картинах п'єси Галілей, приречений працювати під наглядом інквізиції, заявляє, що «*наукова діяльність потребує особливої мужності*». У чому, на вашу думку, ця мужність виявляється?

14. Чи справді Галілей зрадив свої ідеї, науку? Оптимістичним чи песимістичним є фінал п'єси «Життя Галілея»?



15. Напишіть за п'єсою Б. Брехта «Життя Галілея» твір на одну з тем:

- «Кого/що зрадив Галілей?»;
- «Чи повинні вчені відповідати за наслідки використання своїх відкриттів?»;
- «Чи потрібні країні герої?».

Альбер КАМЮ

1913—1960



Кожен митець мусить сьогодні пливати на галері сучасності. Він має примиритися з цим, навіть якщо він вважає, що це судно наскрізь пропахло оселедцями, на ньому забагато наглядачів і до того ж воно йде неправильним курсом.

А. Камю

Життєвий і творчий шлях

Завжди були й будуть питання, на які людство швидше за все не знайде правильної та однозначної відповіді. Пошук відповіді триватиме вічно, інакше людство не буде людством, а людина — Людиною. Серед таких питань: як жити далі і як зробити так, щоб зникли несправедливість і гноблення? Зазвичай ці питання (у філософському аспекті) мало хвилюють людину, їй просто ніколи про це думати. Проте часом філософські абстракції стають жорсткою реальністю, від якої залежить доля, а іноді й саме життя «маленької» людини. Філософи-екзистенціалісти називають такі ситуації «межевими», а пересічні люди — «часом випробувань», коли перед ними з усією невідворотністю постає гамлетівське запитання: «Бути чи не бути?»

Саме така ситуація склалася у світі, коли Європою крокували фашисти, і війна разом із концтаборами, «фабриками смерті» увійшла в життя кожної людини. Друга світова війна стала чи не головною подією минулого століття, продемонструвавши як велич, так і нищість людини. Одні разом зі своїми учнями добровільно йшли до газових камер, інші ж посилали до цих камер людей на смерть.

Європа важко просиналася після «коричневого марева». Як могло статися те, що сталося? Що треба зробити, аби фашизм

ніколи не повторився? Що, зрештою, допомогло знищити «коричневу чуму».

Можливо, відповіді на ці запитання такі болючі, що митці просто нездатні були чесно на них відповісти? Чи не тому вони переважно мовчали?

Однак серед митців була людина, яка стала «совістю Заходу», торувала шлях між фашизмом і комунізмом і створила міф, який допоміг Європі боротися, коли чума здавалася нездоланною, а боротьба з нею неможливою...

Ідеться про французького письменника-екзистенціаліста А. Камю, доля якого нерозривно пов'язана з усіма катаклізмами, які переживала Європа в першій половині ХХ ст.

Альбер Камю народився 7 листопада 1913 р. неподалік невеликого містечка Мондови, в Алжирі, тодішній колонії Франції, у родині наймита-француза та іспанки. За рік батька не стало: він помер у шпиталі від важкого поранення, отриманого в битві на Марні. Мати заробляла копійки, прибираючи в будинках багатіїв. Та в дитинстві Камю були не тільки злидні, а й дбайлива турбота оточуючих. Учителі помітили здібного школяра, і Альбер отримав стипендію, завдяки якій зміг вступити на філософський факультет Оранського університету (1932–1936). Там він студіював давньогрецьку філософію, вивчав язичництво і християнство, захоплювався театром.

Юнакові довелося дуже багато працювати, аби прогледувати себе: продавцем, дрібним службовцем, писарем. Звісно, такий ритм життя не міг не підірвати здоров'я письменника. Разом з університетським дипломом він «отримав» сухоти.

30-і роки ХХ ст. — бурхливий час напередодні Другої світової війни, а точніше — пауза поміж двома світовими війнами. Молодий філософ опиняється у самому вирі суспільного життя. Альбер Камю — один з ініціаторів створення Театру праці, певний час він очолював Алжирський будинок культури, вступив, а потім вийшов із лав комуністичної партії, активно працював в алжирському комітеті сприяння Міжнародному рухові на захист культури від фашизму, багато друкувався у «лівій» пресі й почав серйозно займатися літературою.

В історії французької літератури особливе місце посідають письменники-моралісти, які у своїх творах висвітлювали філософські аспекти людської природи: М. Монтень, Ф. де Ларошфуко, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо. Саме цю лінію розвивав у своїй творчості А. Камю. У повістях, романах та есе він відтворює складний шлях духовних пошуків європейської інтелігенції середини ХХ ст. Він сам, а за ним і його герої торували звивисті шляхи пошуку істини.

У 1940 р. Камю переїхав до Франції. Це були недобрі часи «дивної (або сидячої) війни»¹ та її ганебного наслідку — національної катастрофи Франції. Камю разом з армією покинув Париж і згодом повернувся до Орана. Саме там він дописав філософський твір «Міф про Сізіфа» і почав працювати над романом «Чума». Восени 1941 р. письменник повертається до Франції і стає учасником руху Опору як член підпільної організації «Комба».

Для того щоб збагнути значення його вчинку, потрібно уявити світовідчуття європейця наприкінці 1941 р.: нацисти захопили не лише всю Європу, панували не тільки в Африці, а й стояли під Москвою. Німецькі офіцери роздивлялися московські будинки в польові біноклі, а в кишенях своїх шинелей тримали квитки-запрошення на парад вермахту на Красній площі, призначений одразу після «неминучого» падіння столиці СРСР. Якщо ж до цього додати «методи роботи» гестапо з тими, хто чинив спротив гітлеризму, то вчинок письменника набуває ще більшої ваги. Хіба ж «розсудлива» людина виступила б проти сили, яка майже перемогла? На такі запитання вже після перемоги над гітлеризмом Камю відповідав: «Просто я себе ніде більше й не уявляв. Я вважав і досі вважаю, що не можна ставати на бік концтаборів». У цій «межовій» ситуації вибором Камю-людини стала його участь у рухові Опору: «Ми живемо у світі, де треба вибирати, чи стати жертвою, чи катом... Мені завжди здавалося, що, по суті, катів немає, є тільки жертви. Безперечно, у кінцевому підсумку».

Відповіддю Камю-письменника стало його відоме есе «**Міф про Сізіфа**» (1942), написане протягом 1940–1941 рр., коли Німеччина захопила Францію. Античний образ Сізіфа, приреченого піднімати на гору величезний камінь, який щоразу зривається вниз, у творі Камю перетворюється на багатозначну алегорію, що має в літературній критиці та філософії чимало тлумачень. У 1943–1944 рр. у підпільній пресі з'явилися «Листи німецькому другові», що відкидали будь-яке, зокрема й абстрактно-філософське, виправдання фашизму. Приблизно тоді ж була написана і п'єса «**Калігула**» (1944), присвячена проблемі влади, що засвідчила ще й драматургічний талант Камю.

Проте головною книжкою про фашизм став роман «**Чума**» (1947), у якому письменник прагнув за допомогою алегоричного

¹ З вересня 1939 р. по травень 1940 р. англо-французькі війська майже не воювали з німцями. Тому гітлерівська Німеччина мала час перегрупувати сили й захопити Францію, примусивши її головнокомандувачів підписати акт про капітуляцію, причому в тому самому вагончику, де колись підписувався акт про капітуляцію Німеччини в Першій світовій війні. Реванш видавався абсолютним!



Альбер Камю на врученні
Нобелівської премії.
1957 р.

образу чуми відтворити атмосферу задухи та небезпеку, яку приніс фашизм.

Повоєнний розподіл сил у світі поставив перед людиною більше запитань, ніж дав відповідей. Колишні союзники стали ворогами, а до жахів німецьких концтаборів долучилися жахливі розповіді про сталінський ГУЛАГ¹. Коли Камю спостерігав за паризьким повстанням 1944 р., що визволило столицю Франції від фашизму, йому здавалося, що він присутній при «пологових переїмах революції». Навіть газета «Комба», головним редактором якої був тоді письменник, вийшла з гаслом «Від Опору до Революції!» Та захоплення революцією швидко поступилося аналізу філософа. У своєму

творі (його називали то есе, то памфлетом) *«Бунтівна людина»* (1951) Камю-філософ доходить висновку, що будь-яка революція неодмінно закінчується диктатурою, а *«Прометей обов'язково вироджується у Цезаря»*. Вихід — у перманентному бунті, який відкидає владу, що уособлює насильство й несправедливість. Частина лівої інтелігенції не сприйняла філософських висновків А. Камю, а більшість читачів його зрозуміла: відкинувши фашизм, письменник не хотів «іти до комунізму».

У 1957 р. А. Камю став наймолодшим лауреатом Нобелівської премії. Цікавим було традиційно стримане формулювання Нобелівського комітету: «За визначний літературний доробок, що з прозірливою глибиною висвітлює проблеми людської свідомості нашого часу».

Часто доводиться чути, що А. Камю більше філософ і мислитель, аніж письменник. Про це він сказав так: «Я не філософ і ніколи не прагнув ним стати. Я оповідаю лише про те, що пережив... Мислити можна лише образами. Якщо хочеш бути філософом, пиши романи».

Наприкінці 1950-х років А. Камю переживав творчу кризу, подолати яку не встиг. Його життя обірвала автомобільна катастрофа 4 січня 1960 р. На місці трагедії знайшли рукопис роману *«Перша людина»*, який (після підготовки рукопису його донькою — Катрін) був надрукований у 1994 р. Понад сто тисяч примірників роману було продано протягом двох тижнів. Як тут не згадати славнозвісне булгаковське: «Рукописи не горять!»?..

¹ ГУЛАГ — рос. Главное управление лагерей.

Ще зовсім молодим він став живим дзеркалом цілого покоління. Читачі за кордоном прийняли його так прихильно, що він отримав Нобелівську премію в тому віці, коли інші марно мріють про Гонкурівську (Французька літературна премія. — Авт.). У 1946 р., коли я побував в обох Америках, усі студенти розпитували мене про Сартра і Камю. На який же доробок спиралася ця всесвітня слава? Невеликий роман «Сторонній», п'єса «Калігула» і кілька есе, зокрема й «Міф про Сізіфа». Але в чому ж тоді причина? Та в тому, що Камю відобразив невиразні здогади молоді воєнного й повоєнного часу.

А. Моруа

«ЧУМА»

ТЕКСТ І ПІДТЕКСТ У РОМАНІ • Роман «Чума» («La Peste») побачив світ у 1947 р., тобто одразу після закінчення Другої світової війни. На відміну від інших творів А. Камю в ньому, хоч і умовно, але фіксується дата подій — 194... рік. Тож автор свідомо прагне виникнення в читача асоціації з часами Другої світової війни та окупацією Франції нацистами.

«В образі чуми, — зазначав письменник, — я хотів передати ту атмосферу задухи, у якій ми скніли, ту атмосферу загрози та вигнання, у якій ми змушені були жити. Водночас я прагнув поширити це тлумачення на буття в цілому». Як справжній митець, він досягав цієї ідеологічної мети створенням не сухої наукової побудови, а високохудожнього тексту. Тож розглянемо основні фрагменти роману «Чума» з проекцією на глибинні пласти його підтексту — «підводної частини айсберга».

Роман написано у формі свідчення людини, яка пережила епідемію чуми в місті Орані, типовій французькій префектурі на алжирському березі. Оповідь ведеться від імені однієї особи (що є традиційним для творів письменників-екзистенціалістів) — лікаря **Бернара Ріє**, очільника боротьби з чумою в місті. Ріє — людина тверезо мисляча, він визнає лише факти, прагне до точності викладу й не вдається до «художніх прикрас». За вдачею, світосприйняттям і характером занять він — ідеальний оповідач, оскільки орієнтується на розум та логіку, не визнаючи двозначності, туманності чи ірраціональності.

Стилізація під жанр роману-хроніки визначає особливості мови твору А. Камю. Підкреслена об'єктивність зумовлює добір лексики, позбавленої емоційно-експресивного забарвлення, а також стриманий виклад подій та коментарів до них. З подібним прийомом ми вже зустрічалися в оповіданні «Перевтілення» Ф. Кафки, де фантастичні й трагічні події описуються в підкреслено спокійній, «протокольній» манері...



Обкладинка до роману
«Чума» А. Камю

Ріє мужньо виконує свій обов'язок лікаря, допомагає хворим, ризикує власним життям, жодного разу не піддавши сумніву необхідність своєї участі у боротьбі як із хворобою, так і злом узагалі. Навколо нього гуртуються інші персонажі, для яких чума, зло — це щось невіддільне від людини («кожен носить її, чуму, у собі, бо не існує такої людини на світі... якої б вона не торкнулася»¹).

У позбавлений рослинності й пташиного співу Оран чума прийшла несподівано. На вулицях і в будинках раптом почали знаходити дохлих щурів, а невдовзі їх прибирали вже тисячами. У перший же день епідемії, ще не здогадуючись про небезпеку, Ріє відправив дружину на лікування до санаторію...

Першим помер воротар у будинку Ріє. Тоді ще ніхто не підозрював, що спалахнула епідемія чуми (як ніхто в Європі не підозрював, що фашизм — це всерйоз і надовго). Кількість хворих катастрофічно зростала, і Ріє замовив у Парижі сироватку, яка трохи допомогла, однак швидко закінчилася. Префектура оголосила карантин, і Оран став закритим містом.

Якось Ріє викликав давній пацієнт, службовець мерії **Жозеф Гран**, якого лікар, з огляду на його бідність, лікував безкоштовно. Коттар (сусід Грана) чомусь намагався укоротити собі віку, а відтоді почав виявляти незвичайну люб'язність до людей, хоча раніше був відлюдькуватим. Ріє запідозрив, що в Коттара нечисте сумління, тож він і намагається заслужити прихильність оточуючих.

Привертає до себе увагу й образ **Грана** — маленької людини з її безневинним графоманством і невичерпною добротою та самовідданістю. Цей немолодий, худорлявий, боязкий чоловічок, який ледве може зліпити до купи слова, протягом тривалого часу пише книжку, мріючи створити шедевр. Усі ці роки він шліфує одну-єдину фразу.

На початку епідемії Ріє знайомиться з паризьким журналістом **Раймоном Рамбером**, а також із **Жаном Тарру**, ще нестарим, атлетичної статури чоловіком. Тарру, який «у своєму сірому костюмі скидався на величезного ведмедя», згодом став другом і соратником Ріє, організатором санітарних бригад добровольців для боротьби з епідемією.

¹ Тут і далі переклад А. Перепаді.

Із запровадженням карантину оранці почуваються ув'язненими (улюблена метафора екзистенціалістів: ситуація позбавлення свободи вибору): їм заборонено листуватися, купатися в морі, виїжджати за межі міста. В Орані закінчується провізія, з чого скористалися контрабандисти: збільшується прірва між бідними, які вимушені ледь не зебрати, та багатими жителями Орана, які спокійнісінько купують на чорному ринку дорогі продукти, розкошують у ресторанах, відвідують розважальні заклади (алегорія суспільного розмежування часів війни¹). Ніхто не знає, скільки триватиме цей жах, усі живуть одним днем.

Дуже показовою є історія паризького журналіста Рамбера, який постійно поривався виїхати із зачумленого, чужого йому Орана до коханої жінки. Та коли така нагода нарешті трапилася, відмовився нею скористатися й залишився в санітарній дружині Тарру. Залишився, бо вчинити інакше йому не дозволило сумління, адже в час лихоліття *«соромно бути щасливим одному»* (це одна з основних думок твору, сенс якої виходить далеко за межі сюжету, поширюючись на буття людини та людства загалом).

І священик *Панлю* (*«вельми вчений і войовничий єзуїт»*, який *«тішить пошаною навіть серед людей, байдужих до віри»*), і мати *Ріє*, і контрабандисти та інші епізодичні персонажі з'являються на сторінках твору, щоб висловити певну думку. Вони мають індивідуальні риси, не позбавлені певних вад, однак готові до самопожертви. Камю змальовує дуже різні типи людей — усі вони повинні пройти випробування чумою, аби кожен показав, на що він здатен і чого насправді заслугоує.

Усі разом вони й поборолі лихо, єдність стала запорукою спільної перемоги. Це важливий момент у творчості та еволюції самого А. Камю, який почав мистецький шлях з утвердження індивідуалістичних позицій та абсурдності буття², а прийшов до усвідомлення необхідності єднання зусиль багатьох людей для спільної боротьби зі злом.

Єдиним задоволеним епідемією оранцем виявився Коттар, бо заробляв добру копійчину, до того ж міг не боятися поліції та відновлення розпочатого над ним судового процесу (знову паралель: *«кому війна, а кому й матінка рідна»*). В Орані починається мародерство. Якщо спочатку поховання відбувалося за обрядом, то невдовзі трупи довелося скидати в рови (на цвинтарі забракло місця). Тоді тіла почали вивозити за місто й спалювати, а в місті запахло димом (алюзія на крематорії в концтаборах).

¹ Варто згадати образ маркітантки (торговки при війську) матінки Кураж із п'єси Б. Брехта *«Матінка Кураж та її діти»*, адже Брехт також зображував згубний вплив війни на людей.

² Щоправда, А. Камю зазначав, що *«абсурдність буття ще не означає абсурдності людського життя»*.



А. Беклін. Чума. 1898 р.

Чума лютувала з весни, а в жовтні лікар Кастель створив сироватку з того вірусу, який оволодів містом. Вона виявилася *«дійовішою, аніж сироватка, одержана десь-інде, бо місцевий мікроб дещо відрізнявся від чумної бацили, точніше, від класичного його варіанта»*. Нову сироватку вирішили випробувати на безнадійно хворому синові слідчого Отона. Ріє та його друзі кілька годин поспіль спостерігають агонію дитини, яку так і не пощастило врятувати. Це ключова сцена роману, після якої Ріє каже священику Панлю: *«І навіть на смертній постелі я не прийму цей світ Божий, де мордують дітей»*. Тут Камю суголосний з Достоевським: усе щастя світу не варте

однієї дитячої сльози. Герої *«Чуми»* важко переживають смерть безгрішної дитини. А з настанням зими чимдалі частіше хворі (серед яких і Гран) одужують.

Чума починає розтискати пазурі й, знесилена, випускати жертви зі своїх обіймів — епідемія йде на спад. Несподівано захворів Тарру, і Ріє не зміг його врятувати. Чи не нагадає це смерть тисяч солдатів, яких було вбито після 9 травня 1945 р., коли вже оголосили Перемогу? Вочевидь, оранська чума миттєво не *«полагіднішала»*, як не сховала свою замашну косу й *«коричнева чума»* з підписанням гітлерівською Німеччиною акта про капітуляцію...

Нарешті Оран оголошено відкритим. Якось Ріє побачив як Коттар, збожеволівши, стріляє в перехожих зі свого вікна, і поліція ледве знешкодила його (зло покаране?). Гран знову береться за книжку, рукопис якої наказав спалити під час своєї хвороби. А Ріє отримав телеграму про смерть дружини. Парадокс: він у пеклі зачумленого міста вижив, а вона в гірському санаторії померла...

Так, зло ніколи не зникає остаточно, про це добре знає письменник-екзистенціаліст А. Камю. Саме тому, дослухаючись до радісних криків оранців, Ріє думав про те, що будь-яка радість завжди під загрозою: *«Він знав те, чого не відала ця щаслива юрма і про що можна прочитати в книжках: бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні,*

у підвалі, у валізі, у носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста».

Однак у тому й полягає сенс *трагічного стоїцизму*¹ Камю, що він захищає загальнолюдські цінності та закликає до активної боротьби зі злом попри неможливість подолати це зло остаточно, незважаючи на всі сумніви й усвідомлення того, що *«ця хроніка не може стати історією остаточної перемоги. А може бути тільки свідченням того, що треба було вчинити і що, безперечно, повинні чинити всі люди всупереч страху з його невтомною зброєю, усупереч усім особистим мукам, що повинні чинити всі люди, які через незмогу стати святими і, відмовляючись прийняти лихо, намагаються бути зіцлителями»*. Причому таку позицію Камю тлумачить не як подвиг, а як норму, як звичайний спосіб життя.

Екзистенціалізм Камю заснований на відчаї, викликаному не думкою про мерзенність життя і людини (як у Сартра), а думкою про велич особи, нездатної, проте, знайти зв'язок з байдужим (але прекрасним!) світом.

*Думка
фахівця*

К. Долгов

Отже, боротися зі злом треба, яким могутнім воно б не було чи не здавалося, — такою є авторська позиція. Тому мужність більшості оранців заслуговує і на повагу, і на переможні феєрверки. Не можна не помітити, що оповідь (попри зовнішню беземоційність) пройнята почуттям глибокої симпатії до людей, яку можна визначити узагальнювальним словом — гуманізм. Тож закономірним є висновок письменника: «Люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНІ ОБЛИВІСТІ РОМАНУ • Роман

А. Камю є літературною пам'яткою доби тоталітаризму, відверто антифашистським і антимілітаристським твором. Проте цим його зміст і значення не вичерпуються. Як зазначив письменник, він *«поширив значення образу чуми на буття в цілому»*. А зло у світі, на жаль, не обмежується фашизмом («коричневою чумою»), оскільки воно невіддільне від буття, присутнє в ньому повсякчас. Крім того, у романі наявний і славнозвісний екзистенційний абсурд, осмислений як форма існування зла: чому спалахнула чума? чому вона відступила? чи з'явиться вона знову? — усі ці запитання не мають однозначної відповіді...

¹ *Стоїцизм* — тут: життєва позиція, яка полягає в збереженні внутрішнього спокою, гармонії духу та витримці у важких життєвих ситуаціях.



Альбер Камю. 1950-і роки

Отже, роман «Чума» має багаторівневу смислову структуру:

- по-перше, він містить реалістичний опис боротьби оранців зі страшною хворобою (хоча самі події епідемії вигадані, «позачасові»);

- по-друге, це алегоричне зображення руху Опору проти фашизму, «коричневої чуми» (не забуваймо, що в роки окупації Франції А. Камю і сам був учасником цього руху);

- по-третє, це «художня ілюстрація» до важливих положень філософії екзистенціалізму, насамперед — про необхідність морального вибору людиною свого шляху в умовах «межової» ситуації та особистої відповідальності за цей вибір. «Саме вільний вибір, — казав Камю, — створює особистість. Існувати — означає вибирати себе».

Особливості стилю роману підкреслюють послідовність розвитку творчої манери А. Камю та продовження ним традицій поширеного в новітній інтелектуальній прозі жанру, який відзначається універсальністю змісту.

Особливості стилю роману підкреслюють послідовність розвитку творчої манери А. Камю та продовження ним традицій поширеного в новітній інтелектуальній прозі жанру, який відзначається універсальністю змісту.

«Чума» алегорична, як давні міфи чи Біблія, але на відміну від стародавніх притч, які тяжіли до прямолінійних алегорій, роман відзначається смисловою багатозначністю. Отже, твір А. Камю наближається до міфу і водночас — це *роман-попередження, роман-пересторога*, що також робить його явищем позачасовим і загальнолюдським.

Можна зробити висновок, що «Чума» — це філософський *роман-притча*, який має «загальнолюдський» і позачасовий підтекст (про шлях окремої людини і людства загалом, про боротьбу людини зі злом). У ньому А. Камю продовжує одну із стрижневих ліній розвитку світової літератури ХХ ст. — лінію інакомовлення, притчі, параболи...

Чи не найкраще зрозумів А. Камю видатний американський письменник В. Фолкнер. У 1961 р., уже після загибелі Камю, він підсумував його життєвий і творчий шлях: «Камю вважав, що єдиним істинним поклонянням людини, народженої в абсурдному світі, — жити й осмислювати своє життя, протест, свободу... Правильним шляхом є той, який веде до життя, до сонця. І Камю повстав. Він відмовився страждати від вічного холоду... Шлях, який він обрав, вів до сонця».

Для людини без шор немає видовища прекраснішого, ніж свідомість у двобої з дійсністю, яка перемагає. Ні з чим не зрівняти образ гордої людяності... Дисципліна, якій дух себе підпорядковує, воля, яку він кує з будь-якого підручного матеріалу, рішучість зустрічати все віч-на-віч — у цьому є могутність і непересічність.

А. Камю



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості А. Камю.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Яку позицію він зайняв як людина і письменник у часи Другої світової війни?

3. Поясніть назву та епіграф роману. Чи взаємопов'язані вони? Відповідь аргументуйте.

4. Свою книжку «Репортаж, писаний під шибеницею», створену у фашистській в'язниці 1942 р., чеський журналіст Ю. Фучик закінчив так: «Люди, я любив вас. Будьте пильними!» Порівняйте цей фінал із закінченням роману А. Камю. Що їх об'єднує? Чому? Відповідь аргументуйте.

5. Визначте конфлікт роману й згрупуйте основних дійових осіб навколо нього. Хто з них приймає чуму, хто ні? Чому? Обґрунтуйте свою відповідь.

6. Простежте, як змінюється життя і світовідчуття мешканців Орана під час епідемії. Чому А. Камю детально фіксує ці зміни? Відповідь аргументуйте.

7. Згрупуйте героїв твору за опозицією «бездіяльність — активний опір чумі». Визначте філософську основу кожної позиції.

8. Чи вичерпується проблематика роману «Чума» подоланням «коричневої чуми» (фашизму) в 1945 р.? Чи актуальний твір Камю в наш час? Чи залишиться він актуальним у майбутньому? Відповідь аргументуйте.

9. Розгляньте ілюстрацію (обкладинка французького видання роману «Чума»). Як художник відтворив алегоричний сенс твору?

10. Що символізує чума та зачумлена людина в романі А. Камю? Якою бачать чуму герої, автор?

11. Чому жанр твору визначають як «роман-притча», «роман-пересторога»?



12. Напишіть за романом «Чума» А. Камю твір на одну з тем:

- «“Чума” — філософська притча письменника-мораліста»;
- «Соромно бути щасливим одному»;
- «Чи варто боротися з чумою, якщо її бацила ніколи не вмирає?»;
- «Чи мала сенс боротьба оранців?».

Ернест Міллер ХЕМІНГУЕЙ

1899—1961



Людина створена не для поразки.
Людину можна знищити, а здолати не можна.
Е. Хемінгуей

Життєвий і творчий шлях

Якби будь-кому запропонувати назвати ім'я американського письменника, то, мабуть, дев'яносто відсотків опитаних першим назвали б Ернеста Хемінгуея. А люди старшого покоління неодмінно додали б, що в середині ХХ ст. чоловіки полюбили носити светри грубої в'язки, як це робив «друга Хем», носили бороди-«хемінгуейки» й намагалися жити за «кодексом Хемінгуея». Це був кодекс справжнього чоловіка: уміти постояти за себе, залишатися людиною за будь-яких обставин і знати, що «переможець не отримує нічого»¹... Хто ж він такий, цей символ мужності ХХ ст.?

Думка фахівця

Хемінгуей очима сучасника

Ровесник ХХ ст., Ернест Міллер Хемінгуей, так вплинув на радянську літературу 1960-х років, що, без перебільшення, можна сказати: «пологовий будинок» радянських письменників-шістдесятників — це західна література і насамперед він сам. Мої однолітки знали його напам'ять. Усі ми пройшли «епоху Хема». Чи був тоді хоч один інтелігентний дім без його портрета: борода, светр, люлька... Ходили «під Хема», писали «під Хема»...

В. Крупін. «Гра з життям»

Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 р. в родині лікаря в невеликому містечку Оук-Парку в передмісті Чикаго (США).

¹ «Переможець не отримує нічого» — назва збірки оповідань Е. Хемінгуея (1933).

Він ріс у типовій американській родині, у якій переймалися і фізичним, і духовним вихованням шістьох дітей. Його мати мала чудовий голос і намагалася прищепити дітям любов до мистецтва, а батько виховував сина справжнім чоловіком: учив бути сміливим, уміти захистити себе. Коли хлопчику виповнилося три роки, тато подарував йому рибальські снасті, а згодом мікроскоп і рушницю. Відтоді рибальство та полювання супроводжуватимуть письменника впродовж усього його життя.

З людським горем і бідністю майбутній письменник познайомився ще в дитинстві: батько часто брав його до хворих, які належали до різних прошарків суспільства, він дав сину уроки не лише соціальної, а й національної толерантності, бо практикував також в індіанській резервації.

Великих статків родина не мала, однак дітям батьки намагалися дати добру освіту. Проте з Ернестом були постійні проблеми: маючи неабиякі здібності до навчання, добрі стосунки з учителями й учнями, дивуючи дорослих своїми цікавими творами, юнак почав марити пригодами, «справжнім» життям і... збайдужів до науки. Після закінчення школи в 1917 р. він категорично відмовився продовжувати навчання й заявив, що мріє потрапити на фронт Першої світової війни.

Америка саме розпочала воєнні дії, і газети закликали молодь одягнути військову форму та йти «захистити цивілізацію від варварства гунів». Звісно, шляхетна Ернестова душа рвалася до доблесті, подвигів, слави. Проте батьки були категорично проти: мовляв, яке йому, американцю, діло до війни за чужі інтереси в далекій Європі? Тож і відправили непослуха до Канзаса, де дядько влаштував Ернеста до редакції місцевої газети «Стар» («Зірка»). Невелика практика в юнака вже була, адже ще в школі він був спочатку репортером, а потім редактором шкільної газети. Вишкіл у канзасця П. Веллінгтона, який сформулював «сто заповідей газетяра», став першим курсом письменницьких університетів Хемінгуея.

Однак бажання потрапити на фронт не полишало юнака. На заваді стала давня травма: під час занять боксом хлопець пошкодив око. Тоді Ернест добровільно вступив до Червоного Хреста і в травні 1918 р. потрапив на італо-австрійський фронт, як водій санітарної машини. Робота була тиловою: перевозити вантажі до шпиталів. Проте це не підходило тому, хто шукав романтики та небезпек. Тож його машину частенько бачили не лише на передовій, а й «за передовою», у ворожому тилу. Він не тільки не ховався від куль, а, навпаки, — ніби їх шукав, спокушаючи долю чи випробовуючи себе... Одна з таких поїздок закінчилася трагічно: Хемінгуея було тяжко поранено в ноги. Лікарі побоювалися за його життя, постало



Ернест Хемінгвей. 1918 р.

питання про ампутацію. Письменник переніс 12 операцій, а з його зрешечених ніг витягли понад дві сотні осколків... За відвагу Е. Хемінгвей був відзначений найвищою італійською нагородою для іноземців, а додому повернувся не лише фізично пораненим, а й душевно виснаженим. Він ішов на війну, аби рятувати духовні цінності, боронити цивілізацію від варварів, а війна зробила його палким її противником.

За спогадами рідних, Ернест не спав ночами й багато говорив про безглуздя війни. Та найкращими ліками від депресії була робота. Дослідники наголошують, що як письменник Е. Хемінгвей відбувся завдяки твердому характеру й суворому розпорядку: він сам себе «навчив писати». Зрештою, здібного журналіста помітили, і канадська газета відрядила його кореспондентом до Парижа.

На початку ХХ ст. Париж був справжньою мистецькою столицею світу, Меккою митців, представників різних націй. Десь у ті часи на Монмартрі пили каву й дискутували на мистецькі теми ірландці Дж. Джойс і його секретар С. Беккет, іспанець П. Пікассо, француз Г. Аполлінер... Та найбільше там було американців. Недавні один із земляків-сучасників Е. Хемінгуея писав: «Вирвавшись із неозорих прерій, молода Америка затабувала Париж. Вона шаленіла, неначе табун лошат, перед яким зняли бар'єр, що відділяв сухе пасовище від зеленого лужка».

Хемінгвей мріяв стати письменником, тож у Парижі він потрапив до гуртка модерністки Г. Стайн, де познайомився з Дж. Джойсом, Т. С. Еліотом і Е. Паундом. У Парижі він подружився зі С. Фіцджералдом. Перші його оповідання, що були надруковані в столиці Франції, вийшли невеликим тиражем. Про Е. Хемінгуея як про письменника вперше заговорили після виходу у світ збірки **«У наш час»** (1924).

Якось у Парижі у дружини Хемінгуея на вокзалі поцупили валізу. Злодії, певно, були розчаровані, бо вона була вщент заповнена рукописами, які тоді ще нічого чи майже нічого не коштували. Іншу валізу з рукописами, залишену письменником у камері схову наприкінці 1920-х років, він отримав аж у 1945 р., коли разом із французькими партизанами ввійшов до визволеного Парижа.

Справжній успіх прийшов до Е. Хемінгуея, коли був надрукований роман **«І сходить сонце»** (**«Фіеста»**, 1926). Епіграфом до

нього стала репліка «Ви всі — *втрачена генерація*» з оповідки Г. Стайн. Якось вона спостерігала за роботою літнього власника гаража та його молодого помічника. Щось у юнака постійно не виходило, і зрештою старий француз розсердився: «Ет! Нічогісінько ви не вмієте! Узагалі всі ви — *втрачена генерація*». Певно, юнак щойно повернувся з війни, а на фронті мирного ремесла навряд чи навчали...

Вихід роману «І сходить сонце» мав ефект вибуху бомби, бо в ньому письменник не лише зумів відтворити соціально-психологічний стан цілого покоління молодих людей, які втратили віру в життя на фронтах Першої світової війни, а й дав провідному умонастрою тієї доби чітке афористичне визначення. Письменники «втраченої генерації» воювали по різні боки фронту, але відчували те саме — війна нищить особистість не лише фізично, а й духовно.

Після публікації роману «**Прощавай, зброе!**» (1929) письменник здобув усесвітнє визнання. Романи й оповідання, що виходили друком один за одним, розповідали про нового позитивного героя — мужню людину, яка завжди бореться з життєвими обставинами або з власною слабкістю і завжди перемагає. Читачі відразу ототожили героя з автором. На перший погляд, вони мали рацію, адже письменник був надзвичайно активним, постійно здійснював «адреналінові» мандрівки: чи на полювання до Африки, чи на кориду до Іспанії. Постійний ризик — це стиль життя Е. Хемінгуея. Сучасники пригадують, як він виручив заїжджий цирк. Коли дресирувальник захворів, Хемінгуей зайшов до клітки лева й виконав номер замість нього. Проте подібні вчинки могли коштувати життя письменникові, який постійно наче грався зі смертю...

Тим часом Е. Хемінгуей переживав чергову творчу кризу, з якої його вивели події громадянської війни в Іспанії. Письменник одразу збагнув, яку небезпеку несе світові фашизм і що війна в Іспанії — це перша, але не остання війна з «коричневою чумою». З 1937 по 1940 р. він — кореспондент американських газет в Іспанії. Хемінгуей не лише передавав телефоном протягом кількох годин іспанські репортажі, а й брав безпосередню участь у воєнних діях на боці республіканців, чію поразку сприйняв як особисту. Результатом іспанських вражень став один із кращих романів письменника «**По кому подзвін**» (1940).

Коли розпочалася Друга світова війна, Хемінгуей оголосив Гітлерові особисту війну й виходив полювати на німецькі підводні човни на своїй яхті «Пілар». Коли ж відкрили Другий фронт, письменник захотів узяти участь у бойових діях. Лікарі його не відпускали, але знову допомогла професія журналіста. Він таки опинився в першому десанті, який форсував Ла-Манш і висадився в Нормандії, а також серед тих, хто визволяв любий його серцю Париж!

Після війни Е. Хемінгуей оселився на Кубі. Дивно, але чи не найбільш американський з-поміж американських письменників власне



Ернест Хемінгуей і Фідель Кастро на Кубі. 1960 р.

у США прожив лише якийсь десяток років свого свідомого життя. У передмістя Гавани до нього приїздили друзі й шанувальники з усього світу, письменник рибалив із кубинським лідером Фіделем Кастро.

Саме на Кубі він познайомився з рибалкою, який став прототипом старого Сантьяго, героя повісті-притчі **«Старий і море»** (1952). Цього рибалку любили показувати туристам, а помер він уже на початку нового тисячоліття. Повість **«Старий і море»** — останній твір, який був надрукований за життя Хемінгуея і став певним логічним підсумком його письменницької діяльності. Тираж журналу **«Лайф»** (**«Життя»**), де була надрукована по-

вість, розійшовся миттєво, а за тиждень вона вийшла окремим виданням тиражем п'ятдесят тисяч примірників. У 1954 р. Хемінгуей отримав Нобелівську премію, «за майстерність у мистецтві оповіді, що її він нещодавно виявив у повісті **«Старий і море»**, а також за вплив, який він справив на стиль сучасної прози». А за рік до того повість **«Старий і море»** відзначено престижною Пулітцерівською премією. Отже, тріумф був повний.

Ще наприкінці 1930-х років в одному з листів Е. Хемінгуей писав: **«Я міг би заробляти великі гроші, коли б пішов у Голлівуд або створював усякий непотріб. Але я писатиму якомога краще і якомога правдивіше, доки й не помру»**. Він дійсно працював до останку. Вже після його смерті вдова письменника надрукувала книгу спогадів **«Свято, яке завжди з тобою»** (1964), а в 1970 р. — роман **«Острови в океані»**.

Останні роки життя Хемінгуея були важкими: затяжна депресія, її невдале лікування, нещастя з близькими людьми, хвороби та старі фронтіві рани підірвали здоров'я письменника. 12 липня 1961 р. Хемінгуей пішов із життя...

«СТАРИЙ І МОРЕ»

Задум повісті **«Старий і море»** визрівав у Хемінгуея протягом багатьох років. Ще в 1936 р. в нарисі **«На блакитній воді»** він описав подібний епізод, що трапився з кубинським рибалкою. А остаточний текст повісті опубліковано аж через шістнадцять років — у вересні 1952 р. Розійшлося понад п'ять мільйонів (!) примірників

журналу з твором Хемінгуея — успіх неймовірний. Що ж так привабило читачів усього світу в цьому невеличкому творі з простим сюжетом?

«Якщо письменник знає те, про що пише, він може опустити багато з того, що знає, і, якщо він пише правдиво, читач відчує все, що опущено так само сильно, як начебто автор сказав про це. Велич руху айсберга в тому, що він лише на одну восьму здіймається над водою», — зауважував Е. Хемінгуей. Ця метафора чи не найкраще підходить до його повісті «Старий і море», яку недаремно називають притчею. Що ж у цьому творі читач бачить «на поверхні», «над водою», а що приховано в невидимих оку глибинах?



Г. Фуентес — один із прототипів старого Сантьяго з повісті «Старий і море» Е. Хемінгуея

СЮЖЕТ • Сюжет повісті, на перший погляд, простий. Старий кубинський рибалка **Сантьяго** «ось уже вісімдесят чотири дні виходив у море й не піймав жодної рибини»¹. За це він отримав від рибалок презирливе прізвисько «salao» (ісп. *невдаха*). Навіть його маленький щирий друг **Манолін** припинив йому допомагати, хоча вони продовжують дружити й часто спілкуються. На 85-й день старий виходить у море, як завжди, на своєму парусному човні й раптом йому талантих — на гачок попадається марлін понад п'ять метрів завдовжки!

Старий шкодує, що з ним немає хлопця, бо самому з такою величезною рибиною впоратися важко. Між рибою та людиною тривалий час ішла справжнісінька битва. Нарешті старий переміг, упоравшись голіруч з «озброєною мечем» рибою, яка була довшою за його човен. Проте марлін завів човен далеко в море, а рибу потрібно не тільки зловити, із нею ще треба доплисти до берега. На кров пораненого марліна до човна підпливають голодні акули й з'їдають здобич старого. Сантьяго відчайдушно відбивається, ризикуючи власним життям, убиває кількох хижачок, але сили нерівні. Тож коли він доплив до берега від марліна залишився сам кістяк. Оце й увесь «зовнішній сюжет». Здавалося б: а що тут такого вже «глибинного», прихованого «під водою»?

ТЕКСТ І ПІДТЕКСТ • Почнемо з того, що конкретні образи (старого, моря, рибини, хлопчика, левів, акул, сонця, місяця, зірок, човна,

¹ Тут і далі переклад В. Митрофанова.



Кадр із мультфільму
«Старий і море» (режисер
О. Петров, 1999 р.)

вітрила тощо) у повісті набувають притчового, філософсько-символічного звучання. Усі ці символи волею письменника опиняються в ситуації напруженого протистояння й водночас нерозривної єдності. Так стверджується думка про взаємозв'язок усього живого на землі: людей, тварин, птахів, риб... Водночас виявляється один із парадоксів життя: людина змушена час від часу полювати на живі створіння, убивати їх. *«Добре, що нам не треба замірятися вбити сонце, місяць чи зорі, — розмірковує старий рибалка, який усе життя займався риболовлю, — досить і того, що ми живемо біля моря й убиваємо своїх щирих братів».*

Це один із найсильніших моментів твору. Задумайтесь: хто ставить такі філософські запитання. Хіба читач має справу з роздумами вченого-філософа? Чи інтелектуала? Ні, це цілком «природні й спонтанні» запитання старого напівграмотного кубинського рибалки, які він ставить собі в неосяжних водних просторах, не знаючи, чи повернеться додому живим: *«Уже зовсім спочило... Старий... не знав, як зветься зірка Рігель¹, але бачив її і знав, що незабаром засвітяться й усі інші зорі, його далекі друзі, і знову будуть з ним. — І рибина також мені друг, — мовив він уголос... — Та все одно я повинен убити її».*

Як і кожен літературний твір — усе це авторська вигадка і читачка ілюзія. Можна «прагматично» зауважити, що ці розумні фрази старому рибалці «уклав до вуст» письменник-інтелектуал. Безперечно, той, хто так скаже, матиме рацію... Однак у тому й полягає майстерність митця — примусити читача повірити в ілюзію, «над вимислом облитися слізьми». *«А що, коли б людині щодня треба було вбивати місяць? — подумав старий. — І місяць тікав би від неї. Або коли б вона мусила щодня гнатися за сонцем, щоб убити його? Отож ми ще не такі безталанні».*

Ці роздуми Сантьяго натякають на правічну, міфологічну мудрість тисячоліть.

Це стосується також спроби тлумачення підтексту повісті Е. Хемінгуея. Однією з можливих інтерпретацій образів акул є та, що хижаків можна сприймати, як символ перешкод на життєвому шляху людини. Водночас вони є ще й відплатою моря, Природи («помста Посейдона») хижаків-убивці — людині. Отже, у «життєвому морі» кожна людина має свою мету («рибу»), проте на неї чатують вороги та перешкоди («акули»), утім існує й надія на майбутнє («хлопчик» як символ початку людського життя)...

¹ Велика зірка в сузір'ї Оріона.

До речі, співвідношення образів старого й хлопчика є надзвичайно цікавим. З одного боку, вони протилежні: старість символізує вечір, а юність — ранок життя. З іншого боку, хлопчик Манолін — це ніби продовження старого Сантьяго, його майбуття, адже він забезпечить йому безсмертя, отримавши разом із досвідом і частку душі старого. Фраза-скарга рибалки («*Ех, якби ж то зі мною був хлопець!*») рефреном звучить у повісті. І Манолін таки не кинув старого «невдаху» (адже здобичі він таки не привіз). У фіналі твору читаємо: «*А нагорі, у своїй хатині при дорозі, старий знову спав. Він спав так само доліщів, і біля нього, пильнуючи його сон, сидів хлопець. Старому снилися леви*».

«Принцип айсберга» — стилістичний прийом, коли читачеві відводиться роль «співавтора», який самостійно осягає підтекст. Збільшення питомої ваги підтексту досягається за рахунок свідомого спрощення тексту з одночасним розширенням поля читацьких асоціацій, граничного стиснення описів, викладення фактів без прямої авторської оцінки, мінімізації вживання прикметників (наближення до «телеграфного стилю»), позначення художнього часопростору (хронотопу) однією-двома деталями, уникнення прямого розгорнутого відтворення внутрішнього світу героїв.

Притча — короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді.

Відома з прадавніх часів (Біблійні притчі, оповідки «Панчатантри» та ін.). У новітній європейській літературі притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника (нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень).

Проте це лише одне з безлічі можливих тлумачень, оскільки образи у творі Е. Хемінгуея перетворилися на символи, а символ, як відомо, є «темним і невичерпним у своїй останній глибині»...

Отже, у повісті «Старий і море» письменник майстерно зобразив свою найулюбленішу життєву і «текстову» ситуацію: відчайдушну, тривалу й захопливу боротьбу героя-одинака, який таки перемагає («*Людину можна знищити, а здолати не можна*»). Проте в результаті знову «*переможець не отримав нічого*».

«Надводна частина айсберга» (зображення боротьби старого спочатку з величезною рибою, потім з акулами, зрештою — з морем) — усе це лише привід зазирнути до його «підводної», і значно більшої, частини: порушення глобальних, філософських проблем — відносини людини та суспільства, людини та природи, людини та Всесвіту...



Кадр із мультфільму
«Старий і море» (режисер
О. Петров, 1999 р.)

У повісті втілилися найхарактерніші особливості стилю Е. Хемінгуея: зовнішня простота, сувора об'єктивність, стриманий ліризм і глибокий змістовий підтекст — усі ті хемінгуеївські інтонації, що справили відчутний вплив на сучасну прозу.

Письменник трагічного світовідчуття, він протиставив несправедливості та хаосу життя віру в людину, у її духовні сили і здатність до подвигу. Свою віру в людину він утілює у «позачасовій» повісті-притчі «Старий і море», що стала своєрідним підсумком творчості письменника.

Тож абсолютно зрозумілими та вмотивованими видаються слова Хемінгуея про працю письменника: «Немає на світі справи важчої, ніж писати просту, чесну прозу про людину. Спочатку треба вивчити те, про що пишеш, а потім навчитися писати. На одне і на друге йде все життя».



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Е. Хемінгуея. Якою була дорога письменника до літературної слави?

2. Яку позицію Хемінгуей зайняв як людина і письменник у часи Першої та Другої світових воєн? У яких його творах ця позиція знайшла відображення?

3. Яку роль у становленні Хемінгуея-письменника відіграв Париж?

4. Яким ви уявляєте собі хемінгуеївського героя? Як ви думаєте, чому він став надзвичайно популярним у 1960-і роки? А вам особисто він імпонує чи ні? Відповідь аргументуйте.

5. Як ви розумієте висловлювання «переможець не отримує нічого»? Які особистісні риси письменника, на вашу думку, утілилися в цьому формулюванні. Відповідь аргументуйте.

6. Сформулюйте «кодекс Хемінгуея». Чим він подібний до «кодексу Кіплінга» (пригадайте його книжки про Мауглі та інші твори)?

7. Як ви розумієте вислів *утрачена генерація*? Чому це поняття стало основним у творчості Хемінгуея?

8. Якою була творча історія повісті «Старий і море»? Чи мав старий Сантьяго реальних прототипів?

9. Що таке *принцип айсберга* і як він реалізований у повісті «Старий і море»? Де у цьому творі «надводна частина», а де — «підводна», тобто підтекстова?

10. Що таке *притча*? Чому за жанровим різновидом твір «Старий і море» зазвичай визначають як «повість-притчу»? Що в ній нагадує притчу? Чого досяг письменник за допомогою «інакомовлення»?

11. Спробуйте витлумачити підтекстову символіку повісті, зокрема, що символізують: море, самотній парус, рибина тощо.

12. Чи можна повість Е. Хемінгуея назвати гуманістичним твором? Відповідь аргументуйте.



13. Напишіть твір-роздум на тему «Людину можна знищити, а здолати не можна».

Ясунарі КАБАБАТА

1899—1972



Усе своє життя я прагнув прекрасного і буду прагнути його до самої смерті.

Я. Кавабата

Життєвий і творчий шлях

У XVIII ст. Європа «відкрила» для себе культуру мусульманського Сходу, а на початку XIX ст. Й. В. Гете, автор «Західно-східного дивану», зробив висновок про появу світової літератури. У XX ст. до потужного потоку світової літератури влилася річка японської літератури. Відокремлена від континентів острівна держава, яка старанно оберігала свою ізольованість, відкрила кордони європейській культурі та європейському способу життя. Японці, виховані на жорстко канонізованій національній літературі, були зачаровані європейським красним письменством, психологізмом і авангардними пошуками західних літератур.

Дивний коктейль національної самобутності та європейського художнього викладу породив феномен сучасної японської літератури, яка зачарувала світ. Акутагава Рюноске, Кобо Абе, Кендзабуро Ое, Юкіо Місіма — перелік знамих у світі японських письменників можна продовжити. Ясунарі Кавабата, письменник, «красою Японії народжений», став лауреатом Нобелівської премії з літератури (1968).

Ясунарі Кавабата народився 11 червня 1899 р. в м. Осаці (Японія). Доля ніби випробувувала хлопчика — до шістнадцяти років він утратив усіх близьких людей. Коли йому було два роки, помер батько, коли було три, — мати. Ясунарі забрали до себе бабуся з дідусем, а старшу сестру, з якою він зустрівся лише раз у житті, десятирічним, — тітка. А потім один за одним померли сестра, бабуся й дідусь. Пережиті потрясіння могли б озлобити юнака, однак він згадував тих, хто не полишив його в скрутні часи: «З дитячих років

мені довелося жити сиротою, але люди оточили мене турботою, і я став одним із тих, хто нездатен образити чи ненавидіти інших». Чи не дитячими переживаннями пояснюються настрої смутку й скорботи, якими просякнуті твори письменника?

Ще в токійській школі Кавабата захопився європейською культурою. У дванадцять років він вирішив стати письменником, а в чотирнадцять почав працювати над твором, який надрукував у 1925 р. під назвою «Щоденник шістнадцятирічного». Він розповів про почуття хлопчика, котрий спостерігає, як поволі згасає життя єдиної близької людини — дідуся.

З 1920 р. Кавабата — студент Токійського університету. Під впливом європейських мистецьких захоплень юнак студіює англійську літературу, проте вже за рік переводиться на відділення японської філології. Чому? Можливо, відповідь треба шукати в його творах: «Захоплюючись сучасною літературою Заходу, я часом намагався наслідувати її зразки. Але за своєю суттю я — східна людина і ніколи не забував про свій власний шлях».

У 1931 р. Кавабата одружився, а в 1934 р. переїхав до м. Камакурі. У цьому місті, давній самурайській столиці, у нього народилася донька. Родина Кавабати жила ніби на два світи: узимку на гірському курорті вони мешкали в котеджі європейського зразка, а влітку — у класичному японському будинку. Над своїми творами письменник працював у традиційному японському кімоно і дерев'яних сандалях.

У м. Камакурі була велика письменницька громада. Спочатку Кавабата брав активну участь у її мистецькому житті, але поступово дедалі більше усамітнювався.

У 1930-і роки в Японії, яка проводила доволі агресивну зовнішню політику, неабияк шанували культу самурая й камікадзе. До камікадзе, які ходили вулицями зі спеціальними пов'язками на голові, ставилися побожно. Та нічого такого у творах письменника ми не знайдемо, він продовжував так звану жіночу лінію, яка з'явилась у японській літературі ще в IX ст. Повість «Країна снігу» (1937) принесла письменнику справжній успіх. Хоча воєнна лихоманка начебто й оминула письменника, він писав, що війна, безперечно, вплинула на його творчість, бо після неї можна писати тільки елегії...

Життєвий і творчий шлях Я. Кавабати неможливо зрозуміти без знання філософії буддизму, зокрема вчення дзен. Згідно з цим ученням, світ потрібно сприймати інтуїтивно, дитинно — просто й безпосередньо, адже істина не піддається інтелектуальному аналізу, вона відкривається людині миттєво. Як письменник, Кавабата був переконаний, що основне його покликання — це вміння побачити й оцінювати те, повз що більшість людей байдуже проходить. Вловити й зафіксувати неповторний рух життя, показати приналежність кожної миті — ось справжнє завдання митця.

Письменник, котрий свого часу перейшов з відділення англійської філології на японську, не міг не помічати бурхливих змін, яких Японія зазнала після закінчення Другої світової війни. Втрата національної самобутності, вродження національних традицій не могли не турбувати письменника: він із гіркотою спостерігав, як священні обряди пращурів перетворюються на екзотичну розвагу розбещених туристів. Чайна церемонія, наприклад, поступово втратила своє містичне значення й увійшла, як і Фудзіяма, як готелі або ресторани, до переліку туристичних принад Японії. Внутрішнє поступилося зовнішньому. Чи не про це ідеться в повісті **«Тисяча журавлів»** (1951)?

У своїх лекціях, які Кавабата читав на семінарах з японської літератури в американських університетах, він розмірковував про долю рідної літератури, майже тисячолітні традиції якої різко змінилися наприкінці XIX ст. під впливом Заходу. М'яка, лірична, сповнена тонких нюансів вишукана проза Ясунарі Кавабати, невід'ємна від світового літературного процесу, має яскраво виражений національний колорит. Мабуть, не випадково дія останнього роману письменника **«Давня столиця»** (1961) відбувається в Кіото, колишній столиці Японії. Тепер у місті є вулиця, названа на його честь, а в парку Кітаяма письменнику встановлено пам'ятник. У 1955 р. японці нагородили Я. Кавабату званням «людина-скарб», що надавалося особам, які багато зробили для збереження традиційних ремесел і національного мистецтва. У своїй творчості Я. Кавабата постійно звертався до багатівкової японської культури, утверджував нетлінність прекрасного, уособленням якого вважав мистецтво.

Наприкінці 1960-х років Я. Кавабата рішуче засудив «культурну революцію» у Китаї, а в 1968 р. (зокрема, і за повість «Тисяча журавлів») отримав престижну Нобелівську премію.



Обкладинка до вибраних творів Я. Кавабати



Нобелівські лауреати.
Перший праворуч —
Ясунарі Кавабата.
1968 р.

16 квітня 1972 р. письменник цілком несподівано для оточуючих добровільно пішов з життя. Легенда, що народилася після його смерті, пов'язала його самогубство з нещасливим коханням. «Жіноча лінія» творів Ясунарі Кавабати матеріалізувалась у його смерті?..

«ТИСЯЧА ЖУРАВЛІВ»

Повість написана в 1951 р., а вже в 1952 р. Я. Кавабата отримав за неї премію Академії мистецтв Японії. Свого часу письменник подорожував Маньчжурією і вивчав класичний японський роман XI ст. «Сага про Гендзі». У його повісті «Тисяча журавлів» дослідники вбачають зв'язок із цим середньовічним романом.

У традиційній японській літературі ясний сюжет сприймається як вульгарний. Тож і в повісті «Тисяча журавлів», яку на Заході вважають найзагадковішим твором письменника, немає чітко вибудованого сюжету. Її сюжетною основою є чайна церемонія, яка в Японії має особливе значення, її сутність — дати людині можливість подумати над життям, очистити душу від буденної метушні. Це відлуння буддистських містерій, сповнених сакральних символів. Алея, якою потрапляють до чайного павільйону, що знаходиться подалі від людських очей, символізує блукання духу. Бульбашки, які тануть на поверхні порцелянової чашки, означають плинність життя і крихкість навколишнього. Саме в цих збитих бамбуковим віничком бульбашках, що тануть (а не в самому напої), і полягає сенс церемонії, бо її призначення — наблизитися до гармонії. Це досягалось за допомогою чотирьох морально-етичних постулатів: *гармонії* (уміння жити в злагоді з природою і самим собою); *чистоти* (зовнішній безлад є виявом

невпорядкованості, забрудненості людських думок і почуттів); *спокою* (заспокоєння розуму дає можливість бачити речі такими, якими вони є насправді, не приймати неправду за істину, ілюзію — за реальність); *чемності* (людина не може образити іншу, бо відчуває з нею спорідненість, єдину споконвічну сутність — природу Будди, отже, немає підстав ставити себе вище або нижче за інших). Краса і гармонія чайної церемонії стає, з одного боку, тлом, а з іншого — антитезою вульгарним і заплутаним людським стосункам.



Храм Енгакудзі
у м. Камакурі. 1282 р.

СЮЖЕТ • Повість починається з чайної церемонії в храмі міста Камакури, присвяченої пам'яті померлого батька Кікудзі, майстра чайної церемонії. Її проводить **Тікако**, колишня коханка і помічниця батька Кікудзі, яка стала вправною вчителькою чайної церемонії й вирішила познайомити Кікудзі зі своєю ученицею — юною **Юкіко**. На церемонії юнак зустрічається і знайомиться з останньою коханкою свого батька, **пані Оотою**, та її донькою **Фуміко**.

Події повісті прості й щемливі, вони пов'язані з безнадійним коханням. Головний герой повісті **Кікудзі Мітані**, у якого один за одним померли батьки, не може вийти з тіні покійного батька та його стосунків з коханками. Більше того, він стоїть перед надзвичайно важливим вибором: якому способу життя — європейському чи традиційно японському, уособленням якого і є чайна церемонія, — віддати перевагу. Кікудзі заможний, у нього є великий будинок із чайним павільйоном, удома він носить традиційне кімоно, а на роботу одягає європейський костюм. Кікудзі намагається розібратися у стосунках з людьми, які пов'язують його з минулим. Ці стосунки миттєві, але розірвати їх неможливо.

У японській культурі існують два важливі поняття: *бусідо* — дорога воїна (букв. шлях смерті) і *тядо* — дорога життя (букв. шлях чаю). Тядо — це мистецтво чистоти, гармонії, єдності з навколишнім світом, ритуал поклоніння красі. Чи не цього шукає на роздоріжжі головний герой повісті? Коли Кікудзі здалося, що він нарешті звільнився від минулого і знайшов свій шлях, щастя виявилось крихким і нетривалим: Фуміко, яку він вважає своєю долею, безслідно щезає, намагаючись перед тим розірвати зачароване коло смерті, розбивши дорогу чашку «сіно». «Зосталася на мою голову тільки Курімото... — ніби випльовуючи злобу в обличчя уявному ворогові, проказав Кікудзі й поспішив у затінок дерев парку Уено»¹.



С. Харунобу. Чайна церемонія.
Середина XVIII ст.

¹ Тут і далі переклад І. Дзюби.

Усі події повісті пов'язані між собою невидимими, але міцними павутинками: виявляється, наприклад, що подарунки, які під час війни приносив Кікудзі батько, насправді добувала Фуміко, а улюблена чашка батька колись належала чоловікові Ооти-сан. І таких зв'язків у творі безліч, не всі їх пояснено, багато недомовок, але саме ця недомовленість і надає повісті якоїсь особливої при-смеркової краси.

Ясунарі Кавабата у своїй нобелівській промові зауважив: «Якщо ви думаєте, що в повісті “Тисяча журавлів” я хотів показати красу душі і форми чайної церемонії, то ви помиляєтесь. Навпаки, я її заперечую, застерігаю від вульгаризації, від якої потерпає нині чайна церемонія».

Уособленням цієї вульгаризації стає груба, безцеремонна «чоловікоподібна» Тікако, яка заробляє на життя, навчаючи і проводячи чайну церемонію. Символом її духовної потворності є бридка родима пляма на грудях, яку в дитинстві випадково побачив Кікудзі. Вчинки цієї героїні незрозумілі, вона втілює життєві негаразди й проблеми дійових осіб повісті. Саме вона налаштовує Кікудзі проти пані Ооти та її доньки, хоча сама й запросила їх на чайну церемонію. Прагнучи шлюбу Кікудзі з Юкіко, вона несподівано повідомляє, що дівчина вийшла заміж...

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ • Особливого значення в повісті набувають образи-символи: візерунки на одязі, чашки, з яких головні герої п'ють чай. Чашки — це не просто чайний посуд, а символ культурної пам'яті нації, адже переходячи з покоління в покоління, вони ніби всотують у себе частку душі тих, хто тримав їх у руках.

Цікава, наприклад, історія чашки, з якої на першій чайній церемонії пив чай Кікудзі. Коли Юкіко, котра проводила церемонію, замислилася, яку чашку йому піднести, Тікако запропонувала «орібе».

«У неї така багата історія! Її, мабуть, передавали з покоління в покоління... Протягом кількох сотень років не один знавець чайної церемонії дбайливо зберігав її для нащадків, — сказав Кікудзі, намагаючись забути, як людські долі переплелися навколо цієї чашки. Чашка від пана Ооти перейшла до його вдови, від неї — до батька Кікудзі, а від батька — до Тікако. З них двоє — чоловіки — померли, а жінки тут, на чайній церемонії. Вже цього досить, щоб визнати долю чашки незвичайною».

Або інша історія — історія глечика «сіно».

«Хто тільки не торкався його! Колись пані Оота, а ось зараз над ним чаклує Тікако. Після смерті пані Ооти він перейшов до Фуміко, а та подарувала його Кікудзі. Незвичайна доля в цього глечика... Зрештою, з чайним посудом таке буває часто. Минуло триста, а то й чотириста років, як виготовили цей глечик. Хто користувався ним

перед пані Оотою, чії долі залишали на ньому невидимий слід?»

Тож не випадково чашка нагадувала Кікудзі душу пані Ооти, як інша чашка «карацу» душу його батька.

«Стародавні чашки... Їм, певне, років триста – чотириста, а скільки в них свіжості!.. Здавалось, життя б'ється під їхньою гладенькою поверхнею. Кікудзі дивився на чашки, а йому ввижались його батько і мати Фуміко – такі ж чисті й непорочні».

На відміну від людей, слабких і мінливих, чашки є уособленням мистецької краси і вічності. Вони символізують провину, біль і радість кохання, і водночас є німим докором тій духовній кризі, у якій перебувала японська інтелігенція в другій половині ХХ ст.

Натомість тисяча журавлів на рожевому крепдешиновому фуросікі Юкіко символізує надію на щастя й незаплямованість. Юна Юкіко в повісті уособлює духовну чистоту й піднесену красу. Чайна церемонія, якою відкривається повість, набуває особливої духовної урочистості насамперед завдяки тому,

що її проводила Юкіко, котра *«завченими рухами виконувала чайний обряд. Робила все щиро, без жодної манірності. Від її стрункої постаті віяло благородством».* У складні хвилини душевного вибору Кікудзі згадує не просто Юкіко, а *«дівчину з журавлями».* Вона стала для нього *«променем світла»*, хоча часом йому здавалося, *«ніби дівчина одержала європейське виховання і тільки на один вечір, для годиться, наділа кімоно».* Коли Кікудзі дізнався про самогубство пані Ооти, він теж згадав дівчину: *«І тоді йому здалося, немов білі журавлі зняли з фуросікі Юкіко у вечірнє небо, що все палало в його заплещених очах».*

Природа відіграє важливу роль у творах Кавабати. Це помітно й у повісті *«Тисяча журавлів».* Заграва, яку побачив Кікудзі, повертаючись додому після знайомства з пані Оотою, ніби провіщала сумний фінал їхніх стосунків. Саме заграва пригадалася Кікудзі, коли він дізнався про самогубство Ооти-сан: *«Червоне сонце ніби пливло на обрії, ковзаючи по вершечках дерев. Ліс виступав на небі чорним силуетом».*



*О. Косон. Журавлі.
Початок ХХ ст.*

Символом дивного поєднання вічності й миттєвості стала в повісті квітка іпомеї, яку японці називають «обличчям ранку», що її служниця поставила у вазочку з висушеної диньки.

«Якщо вірити написові, то диньці щонайменше триста років... Тендітна іпомея, що за день внівець зів'яне, і трьохсотлітня динька... Вражений цим порівнянням, Кікудзі якийсь час не міг одірвати очей од квітки».

У глечик «сіно», який йому подарувала Фуміко, Кікудзі ставив ті самі квіти, що послав на поминки пані Ооти. А ранкова зоря, що раптово зникла? Чи не означає вона щемливості й швидкоплинності хвилин щастя з Фуміко?

Як і в багатьох інших своїх творах, Я. Кавабата залишив невизначеним закінчення «Тисячі журавлів». Він робив це свідомо, адже вважав, що саме нюанси описаних подій важливіші за всі сюжетні розв'язки. Письменник порівнював свої твори з простими і вишуканими хайку, які надзвичайно цінував. Щоправда, трохи згодом він дописав історію Кікудзі. Молодий чоловік одружився з Юкіко, але щастя так і не мав. З посмертного листа Фуміко він дізнався, що дівчина втекла від нього свідомо, бо невдовзі вона померла від сухот.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Я. Кавабати.

2. Як ви розумієте висловлювання «красою Японії народжений»?

3. Чому європейці вважають повість «Тисяча журавлів» загадковою?

4. Яку роль у повісті «Тисяча журавлів» відіграє чайна церемонія? Чи відповідає вона справжній сутності цього ритуалу?

5. Перед яким життєвим вибором стоять герої цього твору? Чи можуть європейці повною мірою зрозуміти їхні проблеми?

6. Як можна витлумачити порівняння іпомеї і трьохсотлітньої диньки? Яку роль у повісті відіграє зображення природи?

7. Доведіть прикладами з тексту повісті, що однією з провідних проблем є пошук гармонії людини та природи.

8. Наведіть приклади використання письменником місцевого колориту.

9. Яким ви уявляєте характер Кікудзі? Спробуйте відтворити його психологічний портрет.



10. Напишіть есе-роздум про творчість Ясунарі Кавабати «Красою Японії народжений».

Габріель Гарсія МАРКЕС

Нар. 1928 р.



У ту мить, коли письменник утратить зв'язок із реальністю, він припинить бути письменником.

Г. Гарсія Маркес

Життєвий і творчий шлях

Кожна країна має своїх героїв і символи: Франція — Наполеона та Ейфелеву вежу, Сполучені Штати Америки — А. Лінкольна та статую Свободи, Греція — Гомера та Парфенон, Велика Британія — І. Ньютона та Біг-Бен... А з чим асоціюється Латинська Америка? У більшості людей — з яскравими карнавалами та нескінченними громадянськими війнами. Так склалося, що серед інших континентів Латинська Америка та Африка опинилися ніби на узбіччі головних шляхів розвитку історії, науки, культури й літератури...

Проте все змінилося на початку 1960-х років, коли у світову літературу ввірвалася плеяда талановитих латиноамериканських письменників, які намагалися творити саме національну літературу, без копіювання європейської чи північноамериканської традиції.

«Карибське диво» світової літератури (ці письменники представляли країни басейну Карибського моря) засвідчило, що справжнє мистецтво не залежить ані від економічної, військової чи політичної могутності країни, ані від якихось особливих умов розвитку культури. Нині важко уявити світову літературу без чилійця П. Неруди, бразильця Ж. Амаду, аргентинців Х. Л. Борхеса і Х. Кортасара, кубинця А. Карпент'єра, перуанця М. Варгаса Льоси і, звісно ж, колумбійця Г. Гарсія Маркеса, твори якого у світі читають найбільше. Хто ж він, цей колумбійський Майстер, який зачував увесь світ?

Габріель Хосе де ла Конкордія Гарсія Маркес (таке повне ім'я письменника, якого на батьківщині по-дружньому називають — Габо) народився 6 березня 1928 р. в м. Аракатаці (Колумбія) й був

старшим із дванадцяти синів місцевого телеграфіста. До цього невеликого містечка батька майбутнього письменника занесла «бананова лихоманка». Одруження доньки з безрідним зайдою ветеран громадянської війни, полковник у відставці, Ніколас Маркес не схвалював, проте й не перешкодив йому. Онука, який залишився на виховання в його домі, любив. Більшість дитячих спогадів письменника пов'язана з дідом Ніколасом і бабусею Транкіліною, яка знала безліч фантастичних оповідань. Вона розповідала їх так, наче бачила ці дива на власні очі, і сприймалися вони як найбуденніші події (така манера оповіді притаманна і творам письменника). А в дідуся були інші розповіді: про історію рідного краю, про громадянські війни та несправедливість, що прийшли в країну разом із «банановими компаніями»... Так «магія» бабусиних оповідок переплелася з реалізмом дідусевих розповідей. А ще в пам'яті маленького Габо закарбувався той день, коли дід повів його до мандрівного цирку подивитися на небачене в теплому кліматі диво — кригу. Як згодом зізнався письменник, саме з образів дорослого й хлопчика, який зачудовано спостерігав цю холодну дивовижу, виник задум його знаменитого роману «Сто років самотності». Хто міг тоді передбачити, що через багато років із цього, здавалося б, нічим непримітного епізоду народиться твір, що викличе надзвичайний інтерес у читачів і буде удостоєний Нобелівської премії з літератури (1982): *«Колись, через багато років, полковник Ауреліано Буендіа, стоячи біля стіни перед загоном, що мав розстріляти його, згадає той давній вечір, коли батько взяв його з собою подивитися на лід»*¹.

Зі смертю дідуся у восьмирічного хлопчика розпочалося самотнє життя. Спочатку він навчався в Барранкільї, де почав писати вірші, а потім у єзуїтському лицейі міста Сіпакіра. Саме там сформувалися політичні уподобання письменника-соціаліста: «Викладач алгебри в лицейі на перервах розповідав нам про історичний матеріалізм, хімік давав читати книги Леніна, а історик пояснював, що таке класова боротьба». А ще були пригодницькі романи, котрих хлопець перечитав безліч і які разом із дитячими спогадами допомогли сформулювати йому мистецьке кредо: «Романи повинні бути поетичною трансформацією дійсності».

З 1947 р. Гарсія Маркес — студент юридичного факультету університету столиці Колумбії м. Боготи. Проте першокурсника-правника цікавило письменство, тож він вирішив перечитати все найкраще у світовій літературі, і водночас почав друкуватися у студентському журналі. Дев'ятнадцятирічний Гарсія Маркес написав своє перше оповідання після того, як прочитав «Перевтілення» Ф. Кафки, яке вразило юнака манерою розповіді про неймовірні

¹ Тут і далі переклад С. Боршевського і С. Жолоб.

події, наче про щось абсолютно буденне. Стиль Кафки нагадував оповідки його бабусі. Крім Кафки, на творчість Гарсія Маркеса відчутний вплив справили Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Дж. Джойс і В. Вулф. Колумбійський письменник добре знав твори західноєвропейської літератури.

Однак Габріелю дуже швидко довелося розпрощатися зі студентським життям, оскільки Боготський університет закрили. Гарсія Маркес переїхав до м. Картахени, що на узбережжі Карибського моря, де влаштувався репортером до місцевої газети й продовжив навчання в місцевому університеті. Література захоплювала дедалі більше, зрештою юнак остаточно переконався, що кар'єра юриста (попри її прибутковість) — то не його шлях.

Життя довело, що Гарсія Маркес не помилився. Та поки що треба було заробляти на прожиття. Юнак працював репортером, вів розділ хроніки. Перші повісті критика сприйняла негативно, тож письменник навіть тимчасово втратив віру у свій талант. У 1954 р. Гарсія Маркес повернувся до Боготи й почав працювати в газеті «Ель Еспектадор». Через рік його направили кореспондентом до Європи (у Римі він відвідував режисерські курси, що відчувається у «монтажі» деяких сцен його творів). Письменник завжди активно займався політикою й ніколи не приховував своїх лівих поглядів. Він розповідав у статтях, як військові кораблі Колумбії перевозять контрабанду, тож не дивно, що влада закрила газету, яка друкувала подібні матеріали. Гарсія Маркес залишився без роботи. Аби прогледувати родину, він підробляв кіносценаристом, редагував журнали, писав твори, які не знаходили свого читача...

Повість «**Опале листя**» (1955) хоч і не мала гучного успіху, проте засвідчила про безумовний письменницький талант автора. У ній намічено багато тем, які згодом зазвучали на повен голос. Зокрема, є в ній і «бананова компанія» (у романі «Сто років самотності» вона з'явиться в Макондо), і придушення страйку, і ненависть людей до гнобителів та лікаря, який відмовився допомагати пораненим. Та найголовніше, що саме в цій повісті окреслилась одна з провідних тем усїєї подальшої творчості Маркеса — тема самотності, «людської розділеності, відчуження людини від людини, від суспільства» (Ю. Покальчук).

Гарсія Маркес продовжував наполегливо працювати. І це принесло свої плоди — невдовзі читачі побачили чудову повість «**Полковникові ніхто не пише**» (1961). У ній ще не



Гарсія Маркес із сином Гонзалом та дружиною Мерседес. 1982 р.

було магічного реалізму — того стилю, за яким через п'ять років Гарсія Маркеса впізнаватиме світ. Це чудова реалістична проза про сумну долю полковника, героя громадянської війни, який дожив до старості й чекає пенсії від уряду, що давно про нього забув (письменник наділив персонаж твору рисами діда). Головний герой повісті чекає письмової звістки із «центру», однак йому дуже довго «ніхто не пише»... Грошей немає, сина вбито, жінка захворіла, їсти нема чого, а він уперто щоп'ятниці ходить на пошту. Є в його похмурій затятості щось від наполегливості й завзяття хемінгуейвських персонажів, яких «можна знищити, а здолати не можна»...

У 1962 р. світ побачив роман **«Недобра година»** про життя злидарів у неназваному містечку (ознака притаманного літературі ХХ ст. «інакомовлення», розширення «зони дії» оповіді¹). Як і в Латинській Америці, там панують злидні, відсталість, насилля. Читач занурюється в атмосферу «затишшя перед бурею» — громадянська війна не припиняється.

Та всі ці твори були неначе сходишками до того головного твору, що зробив Г. Гарсія Маркеса знаменитим. Ідеться про уславлений роман **«Сто років самотності»** (1967). А створювався він у непростих умовах...

Історія літератури знає чимало випадків, коли родина митця через матеріальну скруту відмовляє йому в підтримці. У Гарсія Маркеса було не так. Поруч із ним завжди були вірна дружина Мерседес і два його сини, яких письменник назвав «своїми кращими творами». Для написання роману Гарсія Маркесу потрібен був час, а його родині — кошти на прожиття. Письменник заставив свій автомобіль і віддав отримані гроші дружині. Їх мало вистачити на шість місяців. Проте працював письменник не півроку, а півтора. Потім він згадував: «Коли закінчилися гроші, вона мені нічого не сказала. Більше того, для мене й дотепер залишається загадкою, як вона зуміла переконати м'ясника відпустити нам у борг м'ясо, а булочника — хліб, як вона умовила хазяїна будинку не брати з нас квартирної плати протягом дев'яти місяців. Усе це вона взяла на себе, і я не знав жодних турбот». Можна лише здогадуватися, що відчувала жінка, коли відправляла рукопис чоловіка до видавництва. Вона ж бо знала, що означав цей твір для її чоловіка. Скажімо, коли він дописав розділ, у якому розповідалося про смерть полковника Буендіа, то ледь дійшов до її кімнати — так йому було зле. Мерседес одразу зрозуміла, що полковник Ауреліано Буендіа помер. Габо проплакав дві години...

¹ Згадаймо, що герой оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (1950) теж не має імені.

А потім почалося те, що перуанський письменник Маріо Варгас Льюса назвав «літературним землетрусом». Тираж роману «Сто років самотності» розійшовся за тиждень. А вже через рік ним зачитувався світ. Так прийшли визнання, слава й добробут.

– Публікація твору стала сенсацією. Відомий чилійський поет П. Неруда писав тоді, що в іспанській літературі не було такого твору з часу виходу у світ роману М. де Сервантеса «Дон Кіхот».

Гарсія Маркес неоднозначно ставиться до роману, який зробив його знаменитим. Він постійно напівжартома зазначає, що написав «Сто років самотності» лише для того, аби нарешті прочитали його повість «Полковникові ніхто не пише», а кращим своїм твором вважає роман «Осінь патріарха» (1975), у якому йдеться про старість («осінь життя») латиноамериканського диктатора, зображеного ледь не міфологічною істотою, справжнісіньким утіленням зла (як Фейгін чи Монкс у «Пригодах Олівера Твіста» Ч. Діккенса).

Вочевидь, Гарсія Маркес зрозумів, що успіх його твору значною мірою обумовлений оригінальною манерою письма – магічним реалізмом, поєднаним із латиноамериканським місцевим колоритом. Роман заінтригував західний світ, у ньому є багато несподіваних для «раціоцентричних» європейців сюжетних ходів, коли читач не може передбачити, наперед «розгадати», куди ж автор спрямує подальший перебіг оповіді, що й відзначено у висновку Нобелівського комітету. Гарсія Маркеса нагородили цією престижною відзнакою «за романи й оповідання, у яких фантастичні й реалістичні елементи поєднані заради створення уявного світу, у якому відображено життя й суперечності Латиноамериканського континенту».

Елементи магічного реалізму Гарсія Маркес використовує не лише в романі, а й у творах інших, зокрема «малих жанрів». Однією з таких перлинок є оповідання «Стариган із крилами». (1968). Кожен наступний твір Гарсія Маркеса публіка сприймала з ентузіазмом, а коли в 1982 р. письменнику була присуджена Нобелівська премія, йому почали пропонувати за екранізацію роману «Сто років самотності» чималі гроші, та він щоразу відмовлявся.

Він намагається жити як звичайна людина, цінуючи насамперед родинні та дружні стосунки, а місцеві багатії мріють



Гарсія Маркес
під час вручення
Нобелівської премії.
1982 р.

купити будинок неподалік оселі Гарсія Маркеса. І нині Габо не перестає працювати — він готує світові свій новий шедевр...

«СТО РОКІВ САМОТНОСТІ»

Не дивуймося, коли в знаменитому романі якийсь персонаж, котрий за сюжетом уже помер, раптом знову з'явиться серед дійових осіб — «живіший за живих». Або, скажімо, почнуть відбуватися дивні речі із часом: він то пришвидшуватиметься, то завмиратиме в одній із кімнат будинку Буендіа. Нічого химерного в цьому немає, це — роман-міф, народжений у самому центрі літератури магичного реалізму — Латинській Америці. А в міфі трапляється все що завгодно: там можна померти (побувати в Аїді), а потім повернутися до життя, можна зупинити чи пришвидшити час, якщо на те буде воля бога Хроноса (Кроноса). Зважаймо й на те, що міфічний час абсолютно не пов'язаний зі звичним для нас «лінійним часом», у якому за 2010 роком обов'язково йде 2011, а за ним — 2012... Натомість міфічний час є циклічним (від грец. *kyklos* — коло). А в кола (кільця) немає ж «ні початку, ні кінця»...

ТЕМА І БУДОВА РОМАНУ • Роман-міф «Сто років самотності» (так само, як і власне міф) має циклічну будову, і деякі події (наприклад, розстріл полковника Ауреліано Буендіа) переказуються в ньому декілька разів. Проте всі події твору можна розташувати в хронологічній послідовності, і тоді роман-міф перетворюється на сімейну хроніку родини Буендіа — засновників міста Макондо.

Провідна тема роману закладена вже в його назві — це непереборна й нездоланна самотність. Вона є родовою ознакою членів родини Буендіа — *«доля наділила членів цієї родини почуттям самотності»*. Розшифровуючи символи й підтекст, можна припустити, що Гарсія Маркес філософськи розмірковував також і про долю рідної Колумбії, а може, й усієї Латинської Америки. Самотність, ізольованість від світу врешті-решт призводять до загибелі як роду, так і «народу» (може, це ще й роман-пересторога?). То чого ж його країна така самотня? Чого вона ізольована? — усі ці запитання неодноразово виникали не лише в Гарсія Маркеса, а також і в інших письменників, які в другій половині XX ст. створили «карибське диво».

СЮЖЕТ І ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ • Прабатьки роду Буендіа, чоловік *Хосе Аркадіо* і його дружина *Урсула* були двоюрідними братом і сестрою (як еллінські верховні боги Зевс і Гера). Урсу-

ла, налякана, що від інцесту вона народить дитину зі свинячим хвостиком. Під час традиційних для Латинської Америки півнячих¹ боїв, роздратований, що його півень програв півневі Хосе Аркадіо, Пруденсіо Агіляр кепкує з цього приводу і ображений Хосе Аркадіо вбиває свого товариша списом (пригадуєте двобій Ахілла з Гектором із Гомерової «Іліади»?). Відтоді Урсулі й Хосе Аркадіо немає спокою, бо всюди, навіть у власній спальні їх переслідує закривавлений привид Пруденсіо (у міфі ж можливо все!). Аби втекти від нього, Хосе Аркадіо разом зі своїми товаришами вирішив заснувати на березі моря нове місто. Та перш ніж вирушити в дорогу, він убив усіх своїх бойових півнів і закопав списа (ризуал спокути за вбивство товариша?). Два роки



Обкладинка до збірки творів Г. Гарсія Маркеса

під проводом Хосе Аркадіо (згадайте біблійного Мойсея) блукала купка сміливців у пошуках моря, аж поки він не побачив віщій сон.

Так на березі річки було засновано Макондо, вулиці якого Хосе Аркадіо розпланував таким чином, щоб усім мешканцям міста було однаково добиратися до води і щоб сонце потрапляло на подвір'я всіх осель («Утопія» Томаса Мора? Чи «Місто сонця» Т. Кампанелли?).

Під час подорожі Урсула народила первістка, якого на честь батька назвали **Хосе Аркадіо**. У Макондо в родини Буендіа знайшовся і другий син — перша народжена в селищі дитина, — якого нарекли **Ауреліано**. Макондо живе за патріархальними звичаями. Тут не знають, що таке влада і суд. Вряди-годи до Макондо приходять цигани, з ватажком яких **Мельхіадесом** (Мельхіседек — один із трьох волхвів, який вручав дари немовляті Ісусу) заприятелював Хосе Аркадіо. Цигани приносять різні чудернацькі речі, незнайомі жителям містечка: магніт, алхімічне спорядження й кригу. (Згадаймо, яке незабутнє враження справила звичайнісінька крига на самого Габо, коли його ще маленьким водив дивитися на неї дідусь, полковник Маркес).

Хосе Аркадіо, якого світ неймовірних речей цікавить більше за буденність, поступово занурюється у свою збуджену уяву. Час від часу Урсула, котра налагодила вдома надзвичайно прибуткове виробництво льодяників, примушує його займатися буденними справами, однак у Хосе Аркадіо вже немає до них цікавості.

¹ У латиноамериканській культурі півень є символом життєдайного сонця, а також чоловічої сили.

Старший син Буендіа захопився місцевою дівчиною **Пілар Тернерою**, але, дізнавшись, що вона вагітна, «*прагнувши самотності, отруєний їдкою злобою до цілого світу*» (і знову мотив самотності), утік разом із циганами. На його пошуки вирушила Урсула, яка щойно народила доньку **Амаранту**. Сина Урсула не знайшла, натомість привела до міста багато інших людей — так у Макондо з'явився зв'язок із зовнішнім світом, із цивілізацією. До будинку Буендіа принесли новонародженого сина Пілар Тернери, якого назвали Хосе Аркадіо і який так ніколи й не дізнався таємниці свого народження. Другий син Буендіа, Ауреліано, підріс і в занедбаній алхімічній лабораторії батька облаштував ювелірну майстерню. Чи звернули ви увагу на те, що імена героїв повторюються? Це також один із прийомів Гарсія Маркеса — він наголошує на циклічності життя, вічному поверненні «у своє коло»...

До будинку Буендіа привели дівчинку-сироту **Ребеку** (також біблійне ім'я), яка тримала мішок із кістками батьків. Оскільки в Макондо не було кладовища, бо ніхто ще не помирав, останки батьків дівчини вирішили поховати пізніше. Хосе Аркадіо та Урсула прийняли Ребеку як рідну, хоча до кінця свого життя так і не зрозуміли, чия вона родичка. З появою дівчинки в Макондо починається *епідемія безсоння*. Спочатку макондівці навіть зраділи їй, адже, не потребуючи сну, вони могли переробити купу різноманітних справ. Але безсоння породило *безпам'ятство*, а це вже було гірше. Тож Хосе Аркадіо, який хотів сконструювати машину пам'яті, змушений був повісити на головній площі нагадування «Бог є». Може, такий аркуш-нагадування (як у коридорі установи: «Вимикайте світло скрізь») «Бог є» слід би повісити для всього нашого світу, з його Освенцімом, Хіросімою, Чорнобилем?



О. Кабанін. Ілюстрація до роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності». 2006 р.

До Макондо знову завітав Мелькіадес і за допомогою якогось зілля вилікував його мешканців від безпам'ятства (як Одиссея від чар Каліпсо?). За його пророцтвом, Макондо згодом зникне, а на його місці постане велике місто з будинками з прозорого скла. Однак у новому місті не лишиться й сліду від роду Буендіа. Хосе Аркадіо не вірить у пророцтво, його захопила інша забава. Мелькіадес познайомив його з дагеротипією, першим практичним способом фотографування, тож Хосе Аркадіо вирішив сфотографувати самого Бога, щоб науково довести або спростувати його існування.

Після епідемії безсоння до Макондо прийшла влада в особі корехідора дона **Аполінаро Москоте**. Першим розпорядженням нової влади було перефарбувати будинки в блакитний колір з нагоди святкування Дня незалежності. Отже, до оповіді «вривається» реальне життя Латинської Америки — колір як символ політичної сили: інакше яке владі діло до кольорів будинків у заснованому не нею місті? Обурений Хосе Аркадіо вигнав із міста корехідора, проте той невдовзі повернувся в супроводі шести солдатів (армія як символ примусу в суспільстві?). Старожили Макондо вирішили прогнати їх силою, але Хосе Аркадіо спробував із ними порозумітись і взяв на переговори свого сина Ауреліано. Було вирішено, що будинки фарбуватимуться, як того забажають господарі, солдати повертаються назад, а корехідор залишається в місті. Під час відвідин Ауреліано закохався в **Ремедіос**, молодшу доньку **Москоте**, яка ще бавилася ляльками.

Справи в Урсулі йшли добре (вона завела ще й пекарню), родина розросталася, тож вирішили збудувати новий будинок. На входини організували бал, на нього привезли піанолу, яку приїхав налаштувати італієць **П'єтро Креспі**. Він закохався в Ребеку, але Амаранта з ревності запряглася не допустити цього шлюбу. Пілар Тернера народила сина, якого Ауреліано визнав за свою дитину, і хлопчику дали ім'я Ауреліано Хосе. У будинку Буендіа готувалися до весілля Ауреліано і Ремедіос та Ребеки і П'єтро Креспі. У цей час помирає Мелькіадес — саме його могила й поклала початок цвинтарю в Макондо. Хосе Аркадіо, батько роду Буендіа, остаточно втрачає зв'язок із реальністю, починає кликати померлих і навіть трощити все на своєму шляху. Родичі прив'язали його до каштана у дворі, а щоб він не змок під дощем, спорудили захисний навіс. Невдовзі Хосе Аркадіо заговорив дивною мовою, яку в Макондо ніхто не розумів. На вінчання Ауреліано та Ремедіос до Макондо приїхав священник, адже в місті ще не було церкви. Амаранта хитрощами відстрочила весілля Ребеки і П'єтро Креспі. Урсула, дізнавшись про її підступність, сама взялася за організацію весілля. Амаранта побажала смерті — і під час пологів померла Ремедіос, яку всі в родині обожнювали. До кінця свого життя Амаранта відчувала відповідальність за смерть юної дружини брата. У цей час повернувся Хосе Аркадіо. Ребека, незважаючи на протести Урсули, таки вийшла за нього заміж, і будинок Буендіа був для цієї пари закритий назавжди. П'єтро Креспі освідчився Амаранті, котра відштовхнула нещасного залицяльника, який у відчай вкоротив собі віку. У відповідь на докори Урсули Амаранта обпекла собі руку й до скону носила на ній чорну пов'язку.

Тим часом у Макондо відбуваються вибори. Байдужий до політики Ауреліано побачив, як у будинку його тестя сфальшували їх



С. Воробйов. Ілюстрація до роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності». 2005 р.

результати. Через це він став лібералом, згодом «полковник Ауреліано Буендіа підняв тридцять два збройних повстання й програв їх усі». Повстанці залишили місто на Аркадію, шкільного вчителя і небожа полковника Буендіа. У місті встановилася диктатура. Коли Аркадію хотів розстріляти дон Москоте, до його казарми ввірвалася Урсула і дала всім добрячої прочуханки. Відтоді вона почала керувати містом. Пілар Тернера звела Аркадію з дівчиною **Санта Софією де ла П'єдад**, яка народила йому доньку й знову завагітніла. Коли до Макондо ввійшли консерватори, вони розстріляли Аркадію. Страту випадково побачила Ребека, бо їхній з Хосе Аркадію будинок стояв поряд із цвинтарем.

Незабаром до Макондо привезли й полоненого полковника Буендіа. Солдати, які мали його розстріляти, перейшли на сторону Ауреліано й невдовзі підняли чергове повстання. Санта Софія де ла П'єдад, яка народила ще й хлопчиків-близнюків, перебралася до будинку Урсули. Дівчинку назвали **Ремедіос**, а хлопчиків — **Хосе Аркадію Другим** і **Ауреліано Другим**. Як бачимо, безкінечно повторювані імена Буендіа письменник «нумерує», як французи королів. Дітьми почала опікуватися Амаранта. Хлопчики були схожими один на одного як дві краплі води, проте Урсулі здавалося, що в дитинстві вони помінялися іменами, бо характером Хосе Аркадію нагадував старших Ауреліано, а Ауреліано — старших Хосе Аркадію. Гарсія Маркесу мало гратись у безкінечне повторення імен Ауреліано та Хосе Аркадію, він примушує персонажів помінятися іменами. Як вони померли, ще й переплутали їхні тіла: у могилі одного поховали іншого. Що це: цілковита плутанина? Та ні, схоже, це знову-таки міфологічна циклізація: «дерево» роду Буендіа ще живе, одна його «гілка» може підтримати («замінити») іншу або навпаки.

Через рік після втечі полковника Буендіа невідомим у власному домі було убито Хосе Аркадію, а підозри впали на Ребеку. Вона зачинилася у будинку й не виходила з нього.

Хосе Аркадію, старший з роду Буендіа, згасав. Урсулу, яка за ним доглядала і розповідала родинні новини, він уважав за вбитого ним Пруденсію Агіляра. Коли він помер, над Макондо пішов дощ із маленьких жовтих квіточок. Підросли діти Аркадію. Ремедіос виросла напрочуд гарною дівчиною, і її прозвали Прекрасною.

Макондо знову опинилося у вирі громадянської війни. У театрі консерватори застрелили Ауреліано Хосе. А до Урсули за благословенням почали приходити жінки з новонародженими синами полковника Буендіа.

Чергова війна знову закінчилася поразкою лібералів. Полковник Буендіа повертається до рідного дому, відмовляється від урядової пенсії (чи не «віддзеркалення» фрагмента сюжету повісті «Полковникові ніхто не пише?») і живе самотою. Його смерть родина помітила лише на другий день...

«МУСИМ ВИПИТИ КЕЛИХ ДО КРАЮ — ПОЛИНОВИЙ МЕД САМОТИ...»

Героям роману долею призначено страждати від самотності, яка є природженою «вадою» родини Буендіа. Та чи не найсамотнішим є полковник Ауреліано Буендіа, який постійно воює і скрізь залишає своїх синів від різних матерів. Підписавши мирний договір, він невдало стріляється і проводить свою старість в лабораторії, виготовляючи ювелірні вироби.

Самотні й інші герої роману: засновник Макондо Хосе Аркадіо Буендіа (помер на самоті, прив'язаний до дерева); Урсула (жила самотою в полоні старечої сліпоти); Хосе Аркадіо і Ребека (жили відокремлено від усіх); Амаранта (самотня стара діва), Геріньєльдо Маркес (не дочекався ані пенсії, ані кохання Амаранти); П'єтро Креспі (зневажений Амарантою самогубець); Хосе Аркадіо Другий (після побаченого розстрілу ні з ким не спілкувався і провів залишок віку, зачинившись у кабінеті Мелькіадеса); Ремедіос (Меме) Буендіа (ув'язнена в монастирі, прожила там у вічному мовчанні); Ауреліано Бабілонья (жив, зачинившись у кімнаті Мелькіадеса).

Ауреліано Другий в алхімічній лабораторії зустрічається з видом Мелькіадеса (чи із самим Мелькіадесом?) і намагається розшифрувати пергаменти, які залишилися після його смерті. Справи в нього йдуть добре, він одружився із зубожілою аристократкою Фернандою дель Карпіо — королевою карнавалу, який влаштувала для того, щоб убити сімнадцятьох синів полковника Буендіа, котрих позначили попільними хрестами, що не змивалися. Вона народила йому двох доньок — Ренату Ремедіос (Меме) і Амаранту Урсулу, а також сина Хосе Аркадіо, якого відправила на навчання до римської семінарії, бо мріяла побачити Папою. До Макондо прийшла «бананова компанія», і місто почало швидко розростатися (згадаймо, що батько самого Г. Гарсія Маркеса потрапив до Аракатаки саме з «банановою компанією»). Хосе Аркадіо Другий почав працювати на «бананову компанію» і згодом став профспілковим лідером. Ремедіос Прекрасна, яка не звертала жодної уваги на закоханих у неї чоловіків, якось вознеслася разом із простирадлами на небо, тож Фернанда *«довго ще потім набридала Господові благаннями повернути їй простирадла»*. Урсула, якій виповнилося сто років, осліпла, однак у будинку цього ніхто не помітив.

Амаранта ткала похоронний саван для Ребеки й тишила себе мрією, що суперниця помре раніше за неї: *«Все Амарантине життя минало тепер у тканні покрівця. Скидалося на те, що зіткане за день вона знову розпускає вночі і робить це не для того, щоб урятуватися від своєї самотності, а зовсім навпаки — щоб зберегти її»*. Це ще одна з численних ремінісценцій (згадаймо, як вірна Пенелопа ткала килим удень і розпускала його вночі, аби дочекатися свого Одиссея).

Ауреліано Другий ділив себе між дружиною і коханкою Петрою Котес, грав на акордеоні й насолоджувався життям. Так і не дочекавшись смерті Ребеки, Амаранта померла. Старша донька Ауреліано закохалася в робітника бананової плантації Маурісіо Бабілонью, якого весь час супроводжували жовті метелики. Коли Фернанда дізналася, що Меме зустрічається з Маурісіо, вона наказала підстрелити його як курокрада. Куля застрягла в Маурісіо в хребті, і до кінця своїх днів він був прикутий до ліжка, так нікому не пояснивши, кого насправді шукав біля будинку Буендіа. Меме, яка після цього не зронила жодного слова, матір відвезла до монастиря, а назад повернулася потягом із солдатами. Влада розстріляла страйкарів, робітників «бананової компанії», і скинула їхні тіла в море. Отже, у творі магічного реалізму реалії політичного життя потіснили міф — розстріл страйкарів зображено швидше реалістично, а не магічно.

Дивом уцілів Хосе Аркадіо — один з ініціаторів страйку, він заховався в будинку Буендіа, у кімнаті Мелькіадеса. Після розстрілу в Макондо починається дощ, який іде майже п'ять років (натяк на всесвітній потоп?). Черниця привезла Фернанді новонародженого хлопчика, якого назвали Ауреліано, а бабуся заховала дитину від людей, у будинку. Під час дощу з Макондо зникає «бананова компанія», і місто починає занепадати. Коли скінчився дощ, померла Урсула, якій виповнилося сто двадцять років. Справи Ауреліано Другого погіршилися, він разом із Петрою Котес організував лотерею, яку люди купували із співчуття до колись заможної людини. Він збирає кошти й відправляє молодшу доньку Амаранту Урсулу навчатися до Європи. Ауреліано Другий помер від раку, того ж дня раптово помер і Хосе Аркадіо. Братів ховали одночасно, на цвинтарі в могилу Ауреліано поклали Хосе Аркадіо, а в могилу Хосе Аркадіо — Ауреліано. Санта Софія де ла П'єдад вирушила до міфічних родичів. Фернанда померла самотою, єдиним, хто її доглядав, був Ауреліано Бабілонья, з яким вона так і не помирилася. Після смерті матері до порожнього будинку повертається з Рима Хосе Аркадіо. Його виключили із семінарії за розпусту. Випадково він знаходить у будинку золотий скарб, який під час громадянської війни заховала Урсула, щоб колись повернути його власникам. Згодом учасники оргій Хосе Аркадіо вбивають його, а золото забирають. Ауреліано

Бабілонья залишився в будинку сам (сто років самотності тривають?), він блукає порожніми вулицями Макондо, його друзі один за одним від'їздять із міста. Ауреліано Бабілонья намагається розшифрувати пергаменти Мелькіадеса. У цей час до міста повертається Амаранта Урсула, одержима ідеєю відродити колишню велич Макондо.

Зазначимо, що герої Г. Гарсія Маркеса переважно сильні, наділені волею до життя, шаленими пристрастями і неабиякою силою та енергією особистості. Цікаво, що життєва сила Урсули Ігуаран через століття (самотності?) відроджується в її правнучці Амаранті Урсулі, зблизивши образи обох жінок, одна з яких починає рід Буендіа, а інша його завершує. Таке своєрідне «обрамлення» також невипадкове: Урсула Ігуаран народила першого Буендіа й заснувала Макондо, а її спадкоємиця Амаранта Урсула прагне його відродити. І хоча нічого з того не виходить, проте надія залишається: люди такої сили мають шанси на перемогу.

Отже, між Амарантою Урсулою й Ауреліано, які не підозрюють, що вони родичі, сплaxує пристрасне кохання (чи не ремінісценція це ситуації зі злочинцем Едіпа, який, сам того не відаючи, одружився з власною матір'ю, за що був жакливо покараний?). Останній із роду Буендіа, як колись і боялася його прабабуся Урсула, народився... зі свинячим хвостиком. Амаранта Урсула помирає під час пологів. У своєму горі Ауреліано забув про дитину, а коли згадав, виявилось, що хлопчика погризли мурахи (це характерний для латиноамериканської літератури мотив «зеленого пекла» — наступу природи на цивілізацію). Як не намагалася Урсула вивести мурах у своєму домі, урешті-решт вони знищили останнього з роду Буендіа...

Саме в цей час літери з пергаменту Мелькіадеса нарешті склалися (мотив розшифрування-складання тайнопису Кабали?), і Ауреліано дізнався, хто він такий. Пергаменти Мелькіадеса були історією Макондо й роду Буендіа, у них містилося пророцтво: «Першого в роду буде прив'язано до дерева, а останнього з'їдять мурахи», а саме місто буде знесене буревієм. Тож Ауреліано Буендіа так і не судилося покинути кімнату, у якій він розшифрував пергаменти Мелькіадеса...

Так сумно закінчується магічний роман «Сто років самотності» колумбійського літературного мага — Габріеля Гарсія Маркеса.



О. Кабанін. Ілюстрація до роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності»



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Г. Гарсія Маркеса. Які життєві обставини сприяли формуванню його індивідуального стилю?

2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Які його твори ви знаєте і який з-поміж них приніс письменникові всесвітнє визнання?

3. Чому появу латиноамериканського роману 1960-х років називають «карибським дивом»? Які письменники створили це «диво»?

4. Дайте визначення *магічного реалізму*. Визначте риси магічного реалізму в романі «Сто років самотності»: а) фольклорні, міфологічні, біблійні мотиви; б) поєднання реальності з вигадкою, фантастикою.

5. Які проблеми порушує Г. Гарсія Маркес у романі «Сто років самотності»?

6. Які письменники справили найбільший вплив на формування письменницької майстерності Габріеля Гарсія Маркеса?

7. Які риси індивідуального стилю Г. Гарсія Маркеса втілені в романі «Сто років самотності»?

8. Чи реалізував Г. Гарсія Маркес у романі «Сто років самотності» своє творче кредо: «Гарні романи повинні бути поетичною трансформацією дійсності»? Відповідь аргументуйте.

9. Виокремте основні епізоди роману й розташуйте їх у хронологічній послідовності. Скільки разів про них згадується в романі, як і чому?

10. Наведіть приклади поєднання у творі реальності та вигадки (зокрема, міфічної циклічності часу, сюжетних повторів).

11. Кого з родини Буендіа можна назвати «самотнім»? Відповідь аргументуйте цитатами з тексту.


12. Порівняйте зображення самотності Е. Хемінгуейм і Г. Гарсія Маркесом. Чому старий Сантьяго знаходить вихід із цього стану, а Буендіа — ні?

13. Г. Гарсія Маркес спочатку хотів назвати свій роман «Дім». Чи мав він підстави для такої назви? Як ви думаєте, що змінилося б у сприйнятті твору, якби він називався не «Сто років самотності», а «Дім»? Яка з цих назв вам подобається більше і чому?



14. Напишіть за романом «Сто років самотності» твір на одну з тем:

- «Чому гине рід Буендіа?»;
- «Чи можна здолати самотність?»;
- «Про що Г. Гарсія Маркес попереджає людство?».



ЛІТЕРАТУРА КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ ст. ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ

Так, хай усе вже сказано, та дякувати Богові,
ще не про все подумано.

С. Є. Леу

З останньої чверті ХХ і до початку ХХІ ст. у світовій культурі відбулося поступове витіснення модернізму новим явищем, яке отримало узагальнену (не остаточно усталену) назву — *постмодернізм*.

Префікс *пост-* (від латин. *post* — за, після, далі) нині уживають перед термінами досить часто: «*постіндустріальне суспільство*» (суспільство, яке виникло після «індустріального суспільства»), «*постколоніальний світ*» (світ, яким він став після колоніального світу) тощо. Отже, за логікою, *постмодернізм* — це те, що існує після модернізму. Проте що ж означає термін «постмодернізм» стосовно конкретних явищ новітньої літератури? Чим він відрізняється від модернізму?

Постмодернізм — це світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття ХХ ст. прийшов на зміну модернізмові. Цей новий напрям є продуктом постіндустріальної епохи, доби розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем — світоглядно-філософських, економічних, політичних. Водночас це яскраве мистецьке явище, що подарувало багато цікавих літературних творів. Аби пересвідчитися в цьому, досить згадати ціле сузір'я письменників-постмодерністів: італійців У. Еко та І. Кальвіно, англійця Дж. Фаулза, американця Дж. Барта, серба М. Павича, німця П. Зюскінда, австрійця К. Рансмайра, чеха М. Кундери та ін.

То якими ж є основоположні принципи постмодерністської поетики та головні риси постмодерністської літератури?

ТВОРЕННЯ ЧИ ЗАПОЗИЧЕННЯ? • Потрібно зазначити, що в постмодерністських творах зазвичай немає характерної для літератури попередніх періодів оригінальної естетичної чи ідейної програми, а тому немає і звичного поділу попередників і сучасників на «своїх» та «чужих». Якщо для Ренесансу і класицизму близькою («своею») була античність, для романтизму — середньовіччя, то для постмодернізму — це увесь світовий літературний і культурний процес.



Р. Ліхтенштейн.
Голова. 1992 р.

Постмодерністи вже не закликають скидати будь-кого «з пароплаву сучасності», як це робили російські футуристи в 1910-х роках, а навпаки, готові взяти на його борт усіх і все, що трапляється на шляху. Зазвичай вони однаково ставляться як до традиції, так і до новаторства; як до реалізму, так і до модернізму (авангарду); як до елітарної, так і до масової культури. Отже, притаманне допостмодерністській добі протиставлення «або-або» замінюється на формулу всеприйняття — «і-і».

Більше того, західні літературознавці навіть висловлюють думку, що в добу постмодернізму «головна творча роль перейшла від письменника-митця до критика-літературознавця». З останньої третини ХХ ст. спостерігається підміна ба-

гатьма письменниками процесу творчості (створення чогось свого, неповторного, нового) чи то компіляцією¹, чи то монтажем запозичених з інших текстів цитат, думок, образів, тобто оригінальний твір часто поступається палімпсесту², центону³, пастичо⁴, колажу⁵.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІРОНІЧНІСТЬ • Однією з головних ознак літератури постмодернізму є її *інтертекстуальність* — яскраво виражена схильність до рецепції (запозичення)⁶ із творів світової літератури та культури елементів їх форми або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо. Зазвичай постмодерністи запозичують усе це незалежно від того, до якого літературного напрямку, течії, стилю, методу, періоду належить текст, з якого відбувається запозичення.

¹ *Компіляція* (латин. *compilatio* — крадіжка) — неоригінальний, несамостійний літературний твір, написаний завдяки використанню інших творів.

² *Палімпсест* (грец. *palimpsestos /biblion/* — знову зіскоблена /книжка/) — пергамент, з якого стерто первинний текст і написано новий, крізь який інколи проступає старий.

³ *Центон* (латин. *cento* — клаптевий одяг) — тут: літературний твір (частіше — вірш), складений з уривків інших творів.

⁴ *Пастичо* (італ. *pasticcio* — мішанина) — літературний або музичний твір, що складається з фрагментів, запозичених із різних творів.

⁵ *Колаж* (фр. *collage* — наклеювання) — включення до твору фрагментів творів, які належать іншим авторам.

⁶ Цю рису постмодерністської літератури дослідники часто характеризують «гастрономічним», але, по суті, правильним словом — «усеїдність».

Класичне тлумачення інтертекстуальності належить видатному французькому вченому ХХ ст. Р. Барту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. ін. — усі вони поглинені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становить загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок».



*Р. Раушенберг.
Велосипеди. 1998 р.*

Постмодерністський індивід відкритий для всього, але сприймає все як знакову поверхню, навіть не прагнучи проникнути в глибину речей, у значення знаків. Постмодернізм — культура легких і швидких дотиків, на відміну від модернізму, де діяла фігура буріння, проникнення усередину, ламання поверхні... Усе сприймається як цитата, як умовність, за якою не можна відшукати витоків, начал, походження.



М. Епштейн

Так, в одному з найвідоміших постмодерністських творів — романі **Умберто Еко «Ім'я троянди»** (1980) — відчувається рецепція, запозичення з творів А. К. Дойла про Шерлока Холмса. Головний герой твору — монах Вільгельм Баскервільський (*порівняйте: «Собака Баскервілів»*), а його супутником є Адсон (*порівняйте: доктор Ватсон*). В оповіданнях Дойла, як і в романі Еко, оповідачами є молодші члени «класичних детективних дуетів» — Ватсон і Адсон. Як Шерлок Холмс, так і Вільгельм Баскервільський ведуть розслідування приватно, але майстерністю перевершують офіційних слідчих (детектива Лестрейда зі Скотленд-Ярду та папського інквізитора Барнарда Гі). Крім того, Холмс був англійцем, а отже, земляком Баскервільського, який «народився в Ірландії». Перелік збігів можна продовжувати й продовжувати. «Уже перші сцени, де відбувається знайомство з Вільгельмом Баскервільським, здаються пародійними цитатами з епосу про Шерлока Холмса» (*Ю. Лотман*).



Умберто Еко

Зверніть увагу на слово «пародійними» (тобто несерйозними, жартівливими, іронічними), адже ще однією важливою рисою літератури постмодернізму є її *іронічність*. У цьому полягає одна з принципових відмінностей постмодернізму від модернізму, що йому передував (постмодерністська іронія таки пододала модерністський трагізм, притаманний, наприклад, творам Ф. Кафки).

Чому ж постмодерністи так часто застосовують іронію? Одну з можливих відповідей дав У. Еко: «Постмодернізм — це відповідь модернізмові: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити без наївності, іронічно».

Певно, мають рацію дослідники, які визнають основною метою постмодернізму «не компонування цитат у певну структуру, а їх переоцінювання й пародіювання» (Т. Денисова, Г. Сиваченко).

БОРОТЬБА ЗА ЧИТАЧА • Ще однією характерною ознакою літератури постмодернізму є прагнення повернути широку читачку аудиторію, а не слугувати лише «обраним», як це було притаманне багатьом представникам світового модернізму та авангарду.

«Ідеальний письменник-постмодерніст, — зазначає відомий письменник Дж. Барт, — повинен сподіватися, що зуміє зацікавити й захопити певне коло публіки — ширше за коло професійних слухачів високого мистецтва... Ідеальний роман постмодернізму мусить опинитися над двобоем реалізму з ірреалізмом, формалізму зі «змістовізмом», «чистого мистецтва» — із заангажованим, прози елітної — з масовою».

Отже, межі між елітарною та масовою культурою в літературі постмодернізму розмиваються, тому їх розмежування майже втрачає актуальність: відбувається «елітаризація» масової й водночас «омасовлення» елітарної культур.

Звісно, інтелектуал, елітарний читач у літературному творі цінує й шукає зовсім не те, що прагне знайти в ньому читач «масовий». Як же поєднати в одному творі принципово непоєднанні інтереси цих «двох прошарків читачів»? Постмодерністи навчилися робити так, щоб *той самий текст* сприймався як *різні твори*, тобто, щоб кожен із читачів знаходив у творі саме те, що його цікавить.

Наприклад, фінал роману *Патріка Зюскінда* «Запахи, або Історія одного вбивці» (1985), коли злочинці вбивають і з'їдають головного героя, може бути витлумачений із різним ступенем глибини:

- пересічний («масовий») читач сприйме як огидний факт канібалізму [код № 1];
- для церковнослужителів — це ще й жаклива пародія на святий обряд християнського причастя (куштування хліба й вина, що символізують, тобто «заміщають» собою, плоть і кров Христа), адже наговп з'їв самого «бога Гренуя», та ще й — «із любові» [код № 2];
- для інтелектуалів, окрім наведених значень, це ще й алюзія на еллінські поганські свята на честь бога родючості Діоніса, якого також роздирали й з'їдали¹ [код № 3], або на вбивство Орфея вакханками [код № 4] і немає кінця-краю тлумаченням.

ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ

Кодування художнього тексту виникло задовго до постмодернізму. Скажімо, на Сході існувала «суфійська» містична традиція, яка, найяскравіше втілюючись у поезії, виробила свої культурні «коди», «шифри»: «троянда і соловей» — пара закоханих (згадайте вірші Гафіза) тощо. Та й на українських літературних теренах деякі шедеври знаходили читачів у різних колах. Скажімо, «Енеїду» І. Котляревського російська інтелігенція ХІХ ст. сприйняла як комічну «малоросійську екзотику» [код № 1]; українська (чи політично індіферентна) — як комічну енциклопедію українських старожитностей, приправлених гострим народним слівцем [код № 2]; радикально ж налаштована «самостійницька» частина української інтелігенції (а також польської) — як шифрограму для втаємничених, своєрідне провіщення майбутньої самостійності України, написане езопівською мовою [код № 3].

«ГРА З ЧИТАЧЕМ» • Ще одна важлива риса літератури постмодернізму — схильність авторів до гри з текстом і читачем. У тлумаченні своїх творів постмодерністи залюбки віддають ініціативу читачам. Тож зовсім не випадково в романі *Милорада Павича* «Хозарський словник» з'явилася така думка: *«Не я змішую фарби, а твій погляд... я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму оці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той матиме кращий малюнок, але ніхто не може зварити доброї каші з поганої гречки. Важливішою є, отже, віра споглядання, слухання й читання (тобто діяльність глядача, слухача й читача. — Авт.), аніж віра малювання, співу чи писання... Я працюю з чимось таким, як словник*

¹ Власне, з'їдали цапа, який «заміщав» собою Діоніса (рим. Вакха — звідси вакханки).



Т. Мураками.
Квітковий шар. 2010 р.

фарб... а споглядач сам складає з того словника речення й книжки, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. Чому б когось не скласти словника слів, які утворюють одну книжку, і дозволити читачеві самому зібрати ці слова в єдине ціле».

Милорад Павич радо реалізує задекларований принцип, про що свідчить як назва («Хозарський словник»), так і жанр (роман-лексикон) цього знакового твору для літератури постмодернізму. Аналогічну думку висловив і У. Еко, давши визначення ідеального гіпертексту: «Це такий гіпертекст, у якому можна комбінувати всі слова всіх категорій (подібно до побудови енциклопедії)». Отже, надаючи читачеві необмежену владу над своїм текстом, М. Павич «відмовляється від монопольного права автора на істину».

Один із шляхів залучення читача до співтворчості — запрошення його до трансформації і/або творення художнього тексту (особливо в електронно-інтернетному його варіанті): дописування фіналу, початку, фрагмента, розвиток сюжетних ліній тощо. Це називається «інтерактивним читанням» («інтерактивною літературою»).

Нотатки філолога

Гіперт́екст (англ. *hypertext*) — це така форма організації тексту, за якої його одиниці представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих переходів і зв'язків між ними. Використовуючи ці зв'язки, матеріал можна читати в будь-якому порядку, утворюючи різні лінійні тексти. Найпростіший приклад гіпертексту «доінтернетівської доби» — це будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття має посилання на інші статті цього ж словника. Звісно, електронний гіпертекст також буває літературним гіпертекстом, однак виникли гіпертексти ще до появи комп'ютерів.

«ВІРТУАЛЬНИЙ ІСТОРИЗМ» • Дія багатьох постмодерністських творів часто перенесена у віддалені історичні епохи. В італійця У. Еко — це Середньовіччя («Ім'я троянди», «Маятник Фуко»); у серба М. Павича — Середньовіччя, бароко й античність («Хозарський словник», «Остання любов у Царгороді», «Внутрішня сторона вітру, або Роман про Геру й Леандра»); у австрійця К. Рансмайра —

античність («Останній світ»); у чека М. Кундери — Середньовіччя («Неквапливість»); у німця П. Зюскінда — Просвітництво («Запахи, або Історія одного вбивці»).

Історією цікавилися й представники інших літературних напрямів: по-своєму її осмислювали митці доби Ренесансу або класицизму, зовсім по-іншому — романтики або реалісти. То в чому ж полягають особливості історизму творів літератури постмодернізму?

Багато постмодерністських романів виростає на історичній ниві. І водночас вони не історичні: античні міста, монастирі й замки — лише декорації спектаклів, що випали з часу. Можуть заперечити, що таке бувало й раніше: «Березневі іди» Т. Вайлдера, «Справи пана Юлія Цезаря» Б. Брехта, «Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера, — хіба все це не найактуальніша сучасність, ряджена в тоги? Так, але «Ім'я троянди» У. Еко (1980), або «Райські пси» аргентинця А. Поссе (1983), або «Останній світ» австрійця К. Рансмайра (1988) — це щось зовсім інше: не переодягнена задля висміювання оточуюча дійсність і не відроджена романтичним замилюванням старовина...



Д. Затонський

Історизм постмодерністських творів — це не «декорація спектаклів, що випали з часу», він виконує сюжетотворчу функцію, формує авторську концепцію. Постмодерністи створюють «палімпсестну історію» (К. Брук-Роуз), віртуальну реальність. Крім того, такий історизм сприяє грі з текстом і читачем. Цей тип історизму можна визначити як «віртуальний історизм», для якого характерні: майже наукова точність у відтворенні історичних фактів, сюжетотворча роль, сприяння постмодерністській «грі з читачем і текстом».

Такими є основні риси постмодернізму як літературного явища наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.



1. Охарактеризуйте основоположні принципи постмодерністської літератури.
2. Що таке *інтертекстуальність*? Як ви розумієте висловлювання Р. Барта: «Кожен текст є інтертекстом»?
3. Чи згодні ви з думкою сучасного французького літературознавця Ц. Тодорова: «Текст — це пікнік, на який автор приносить слова, а читачі — їх сенс»?
4. Назвіть засоби боротьби за читача в письменників-модерністів.



5. Напишіть есе-роздум «Постмодернізм: а що далі?».

Милорад ПАВИЧ

1929–2009



Моє бажання – боротися за свого читача кожним реченням.

М. Павич

Життєвий і творчий шлях

«І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь»... Цей гідний поваги заклик Т. Шевченка донині не втратив актуальності. Люди часто краще знають історію та культуру інших народів, аніж свого власного. Це стосується і слов'ян, зокрема українців, які замало знають про ті краї й нації, які свого часу дали їм і релігію, і писемність. Ідеться, зокрема, про Візантію та поствізантійські терени, а також про один із південнослов'янських народів – сербів. Ще більшою мірою це стосується населення інших регіонів світу, для яких згадані реалії взагалі є *terra incognita* (з латин. невідома земля). Тож стає зрозумілим культурний шок, який пережили читачі всього світу наприкінці ХХ ст., прочитавши перші твори серба Милорада Павича, якого згодом компліментарно назвали «першим письменником ХХІ століття». Перед читачами розгорнулися не просто сторінки чудової прози, а не знані доти духовно-ментальні материки, космос загадкової слов'янської душі, та ще й зображений під несподіваним кутом зору – через імлістий серпанок постмодерністської оповіді.

То хто ж він такий, цей загадковий Милорад Павич, названий «однією з великих фігур світової літератури»?

Милорад Павич народився 15 жовтня 1929 р. в м. Белграді (Сербія) у родині скульптора та викладачки філософії. А ще його мати була знавцем сербського фольклору. Серед родичів Милорада були письменники, тому він уважав літературу своїм родовим покликанням. Перші літературні спроби М. Павича припали на шкільні роки.

Дитинство Павича збіглося в часі з німецькою окупацією: тривала Друга світова війна. Переживши два бомбардування Белграда, під

час яких загинули 25 тис. осіб, хлопець мало не загинув від рук німецьких солдатів: його зупинив патруль, а п'ятнадцятирічний Милорад не мав документів, лише учнівський квиток. Завдяки батькові, який трохи знав німецьку й зумів порозумітися із солдатами, Павича не розстріляли. Згодом, у 1999-му, письменнику довелося знову (уже втретє) пережити бомбардування Югославії — ці враження відтворені в романі **«Зоряна мантія»** (2000).

У 1953 р. М. Павич закінчив філософський факультет Белградського університету, докторський ступінь отримав у Загребському університеті. Його наукові праці відомі в інших країнах, зокрема і в Україні. Так було до 1973 р., коли в Югославії вийшла друком його перша книжка — збірка оповідань **«Залізна завіса»**. Утім, навіть після цього Павич був, за власним зізнанням, мало читаним письменником. Потрібно віддати належне дружині М. Павича, письменниці та літературному критику Ясмینی Михайлович, яка допомагала йому й підтримувала.

У світову літературу М. Павич увійшов завдяки роману **«Хозарський словник»** (1984). Цей роман, написаний у формі словникових статей, наочно ілюструє потенційні можливості гіпертексту: кожен може читати його по-своєму: з початку, з кінця, із середини, з будь-якого місця... Інакше кажучи, «Хозарський словник» став яскравим утіленням особливостей постмодерністської естетики, доктрини «відсутності центру і периферії». Критики були вражені: ніхто не чекав появи такого потужного автора в культурному регіоні, де, на їхню думку, не існувало сучасної літературної традиції. Адже поствізантійський культурний ареал знаходився, як здавалося багатьом, на узбіччі магістральних напрямів розвитку новітньої літератури. Тим захопленіше прийняли роман і критики, і пересічні читачі, назвавши його першим зразком нелінійної прози, а самого М. Павича — першим письменником ХХІ ст.

Твори, опубліковані після «Хозарського словника», такого гучного успіху не мали, проте й «письменником одного твору» М. Павич не став. Постмодерні експерименти успішно продовжилися в романі-клексидрі, романі-кросворді та романі-ворожінні на картах Таро¹.

¹ I. «Хозарський словник»: роман-лексикон на 100 000 слів; II. «Краєвид, намальований чаєм»: роман для любителів кросвордів; III. «Внутрішня сторона вітру, або Роман по Геру і Леандра»; IV. «Остання любов у Царгороді»: довідник для гадання (картами Таро).



Милорад Павич із дружиною
Ясміною Михайлович.
1990-і роки

Павич свідомо робив читача «співавтором», відмовившись від споконвічного «авторського права» на текст: він пропонує читати його твори у довільній послідовності, комбінувати сюжети та формальні елементи тощо. Одним із утілень такого ставлення до власного тексту стало маленьке «оповідання для комп'ютера і циркуля» — «Дамаскін»...

Думка
письменника

Хто такі «дворемісничі»?

Окрема розмова — про те, що означає бути дворемісничим, як називали це в XVIII ст., що означає бути і ...письменником, і водночас істориком та теоретиком літератури. Подібних випадків більше, аніж ми думаємо. Згадаймо, наприклад, Умберто Еко чи Італо Кальвіно... Колись це називали *poeta doctus*. Можливо, це й не найкращий вираз. Я думаю, те, що робив найбільший учений поет нашого століття — Борхес, — повинно сприйматися з найглибшою шаную. Наш час — це час таких дворемісничих, людей, котрі живуть у двох світах — і в науковому, і в літературному.

М. Павич

А втім, надамо слово самому письменнику, який так описував свій життєвий та творчий шлях.

ПАВИЧ: АВТОБІОГРАФІЯ • «Я письменник уже дві сотні років. Далекого 1766 р. один Павич¹ видав у Будимі² свою збірку віршів і відтоді нас вважають письменницькою родиною.

Народився я 1929 р. на узбережжі однієї з чотирьох райських річок³ о 8.30 ранку під знаком Терезів (підзнак Скорпіона), за ацтекським гороскопом — Змія.

Уперше зазнав бомбардувань у віці 12 років. Удруге — у віці 15 років. Поміж тими двома бомбардуваннями я вперше закохався і під німецькою окупацією примусово вивчив німецьку. Тоді ж потайки я навчився англійської від одного пана, який курич люльку з духмяним тютюном. У той же час я вперше забув французьку (пізніше я забував її ще двічі). Нарешті, на одній псарні, куди я потрапив, ховаючись від англо-американського бомбардування, один російський емігрант, царський офіцер, почав мені давати уроки російської з книжок Фета і Тютчева. Інших російських книжок у нього не було. Тепер я думаю, що вивчення мов було до певної міри перевертленням у різноманітних заворожених звірят.

¹ Павич Емерик (1696–1780) — латиномовний письменник-богослов; автор історичних праць про Сербію та Боснію.

² Будім (Буда) — правобережна частина сучасного Будапешта (з 1872 р.); а до того — окреме місто. На титулі «Русалки Дністрової» зазначено: У Будимі. Письмом Корол. Всеучилища Пештанського, 1837.

³ Дунай, Дністер, Дніпро і Дон.

Я любив двох Іоаннів — Іоанна Дамаскіна і Іоанна Золотоустого (Хризостома).

У моїх книжках я реалізував набагато більше любові, аніж у своєму житті. Лише за одним винятком, який і досі триває. Ніч у сні солодко прилипла до обох моїх щік.

До 1984 р. я був найменш читаним письменником у своїй країні, а від того року поспіль — найбільш читаним.

Я написав роман у вигляді словника, другий — у вигляді кросворда, третій — у вигляді клепсидри і четвертий — у вигляді довідника для гадання картами Таро. Я намагався якнайменше перешкоджати тим романам. Вважаю, що роман — це рак. Існує завдяки своїм метастазам. З кожним днем я дедалі менше є автором своїх уже існуючих книжок, але дедалі більше автором майбутніх, яких, можливо, так ніколи й не напишу.

На мій подив, мої книжки дотепер перекладені 66 разів на різні мови. Словом, я не маю біографії. Маю лише бібліографію.

Критики у Франції та Іспанії відзначили, що я — перший письменник ХХІ ст., а жив я у ХХ ст., коли треба було доводити невинність, а не провину.

Найбільше розчарувань у житті я спізнав від перемог. Перемога не виплачується.

Я знав, що не треба торкатися живих рукою, якою уві сні доторкався до мертвих.

Я нікого не вбив. Зате мене вбили. Задовго до смерті. Для моїх книжок було б краще, якби їх автор був якимось турком чи німцем. Я був найвідомішим письменником найненависнішого народу у світі — сербського народу.

ХХІ ст. для мене почалося *avant la date*, 24 березня 1999 р., коли НАТО впродовж 78 днів бомбардувало Белград та Сербію. Відтоді Дунай, на берегах якого я народився, вже не судноплавний...

Гадаю, що Бог осипав мене безмежною милістю, подарувавши мені радість писання, але тією ж мірою і покарав мене, либонь, що через ту ж таки радість».

У 2009 р. М. Павич помер. Однак, як писав колись Горацій, «смерті весь не скорився» — його твори живі й продовжують зачаровувати читачів.

«ДАМАСКІН»

«**БОРОТЬБА ЗА ЧИТАЧА**» • Письменники-постмодерністи прагнуть зруйнувати «китайську стіну» між елітарною та масовою літературою, тобто хочуть, щоб їх читали й інтелектуали, і широкі маси.

Якось М. Павич відверто заявив: «Я мушу зізнатися, що дійсно готував для моїх читачів ласо́ і дуже не любив, коли з нього хтось

вслизав». А для досягнення цієї мети потрібна копітка робота над текстом, його архітектонікою, над кожним реченням, виразом, словом. «Я завжди пишу спершу версію від руки, — зізнався письменник. — Лише після цього з'являються версії, надруковані на машинці. І я без упину виправляю. Мій принцип — хто прочитає одне речення, той не може не прочитати наступного. Моє бажання — боротися за свого читача кожним реченням».

Зазвичай дія творів М. Павича відбувається у візантійському та поствізантійському культурному ареалі. Події і «Хозарського словника», і «Внутрішньої сторони вітру», і «Останньої любові у Царгороді», і «Дамаскіна», і багатьох інших його творів відбуваються саме на теренах колишньої Східної Римської імперії, або ж Візантії, зокрема — сучасної Сербії.

Проте це зовсім не означає, що письменник обмежується балканською тематикою й проблематикою. Його Балкани — це мікромодель сучасного світу, «коли в малому можна побачити всі механізми світу, і вчорашнього, і сьогоднішнього».

*Думка
письменника*

Моя Батьківщина — сербська література

Я вважаю, що культура певного народу важливіша за державу. Все, що я робив, я робив з огляду на це. *Моя батьківщина — сербська література*. Візантійська культура, до якої належить сербська література, охоплює певний простір, у якому я розвивався і в якому хотів розвиватися. У тому просторі я себе добре відчував, я відчував себе вдома. Ідеться про так звану Східну Римську імперію, як іменують цю східну половину європейської цивілізації. Багато хто плутає її з Росією. Росія — лише далека, провінційна частина тієї Східної Римської імперії. І хоча згодом Східна Римська імперія змінювалася, ми й далі живемо тут, на цих землях, усі разом, діти візантійської цивілізації. Моя наукова діяльність, як і літературна праця, були прив'язані до цього розуміння світу, до цієї концепції, яка, зрештою, не є виключно моєю; вона є моєю ситуацією, навіть більше моєю ситуацією, аніж моєю концепцією, яку я визначив для себе і прийняв, — можливо, з дещо глибшим відчуттям і розумінням, аніж хтось інший, кому не пощастило такою мірою, як мені, заглибитись в історію розвитку цієї цивілізації.

М. Павич

Отже, оповідання називається «Дамаскін». Уперше це ім'я згадане в ситуації, коли головна героїня твору, симпатична молоденька панночка Атилія Николіч, захотіла, аби її батько, *«шляхетний господар Николіч з Рудни»*¹ знайшов гідну заміну щойно вигнаному ним майстру-будівельнику Шуваковичу. Атилії скоро виходити заміж, а в неї немає ні храму для вінчання, ні власного будинку, ні

¹ Тут і далі переклад О. Микитенка.

майстра який усе б це для неї спорудив. Отоді-то й починаються пошуки заміни Шуваковичу: «Панночка Николіч поцікавилася, хто є найвизначнішим будівничим. — Їх двоє найкращих. Один дістав ім'я за Йованом Дамаскіном, який будував храми в серцях людей. Тому й звать його Дамаскін. А інший за церковним отцем Йованом Лествичником, який робив драбини до неба. Дамаскін умів зводити найліпші будинки, а другий — був управний у зведенні церков. — Приведи до мене обох, — наказав пан Николіч, — один побудує мені палац для доньки, а другий — церкву, у якій донька вінчатиметься».

Тут треба з'ясувати, ким же були прототипи цих героїв твору.

ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Іоанн Дамаскін (справжнє ім'я — Мансур, тобто «переможець») (бл. 675 — бл. 749) — один із найвидатніших діячів християнської церкви, літератури й культури, духовний ватажок потужного руху проти іконоборства — заборони не лише поклоніння іконам, а й права на їх існування, прирівнювання їх до язичницьких ідолів, іменування «бездушним деревом», «безславною і мертвенною речовиною». То була перша, найстрашніша хвиля іконоборства, та ще й підтримана могутнім імператором Візантії Левом Ісавром (717–741).

Через переслідування іконоборцями значна частина освічених візантійців емігрувала з Візантії й перейшла під опіку папи, збагативши Рим інтелектуально й матеріально. У Візантії ж «чимало чудових пам'яток мистецтва, мозаїк, фресок, статуй, мініатюр було зруйновано... Пишно прикрашені стіни старовинних храмів були покриті штукатуркою». Іоанн Дамаскін вивів ікону з-під смертельного удару, написавши поспіль аж три «Слова проти супротивників святих ікон» (726–730). Боротьба з іконоборством тривала ще понад століття й зрештою закінчилася перемогою іконошанувальників (843), та першим бій прийняв саме Іоанн Дамаскін.

Його позиція була помічена іконоборцями й особисто Левом Ісавром. Якби Дамаскін був його підлеглим, розправа була б невідворотною й нещадною, адже іконоборці багатьох своїх ідеологічних опонентів знищили фізично (забравши їхнє майно).

Проте авторитетного міністра двору дамаського халіфа імператор Візантії покарати не міг. Через те він удався до наклепу: до халіфа «випадково» потрапив лист, зміст якого «засвідчував» зраду християнином Іоанном Мансуром державних інтересів мусульманської Сирії на користь християнської Візантії. Халіф, вражений таким «підступом», наказав відрубати Дамаскіну кисть правиці й виставити її на центральній площі Дамаска. Подальші події набули містичного характеру: «Увечері на прохання святого Іоанна халіф повелів повернути йому відсічену руку. Приклавши її до суглоба, преподобний став молитися перед іконою Пресвятої Богородиці й



Божя Матір Троєручниця.
Ікона. XIV ст.

просити зцілення. Знесилений, він задрімав на молитві й побачив Божу Матір, яка сказала, що його рука здорова, і повеліла ретельно трудитися нею на славу Божу. Прокинувшись, святий Іоанн обмацав свою руку і побачив її зціленою... Усе подальше життя преподобний з удачністю й любов'ю оспівував у своїх творах Пречисту Богородицю».

Саме тоді й з'явилася нова ікона Богородиці — Божа Матір Троєручниця — на знак своєї вічної подяки за чудесне зцілення Дамаскін прикріпив до срібного окладу чудотворної ікони руку, вилиту зі срібла. Нині ця ікона знаходиться в монастирі Хілардарі (Греція, Афон), а намальював її, буцімто, сам євангеліст Лука.

Другого героя оповідання звати Йован Лествичник. І це ім'я не випадкове: так звали ще одного видатного діяча православної церкви монаха



Лествиця. XII ст.

Іоанна Лїствичника (бл. 525 – бл. 600), прозваного так за своєю основною працею. У передмові до книжки «Листвиця, що веде на небеса. Слово до пастиря» сказано, що Іоанн Листвичник рано став послушником, а через чотири роки постригся в монахи на Синаї. Тоді ж один із синайських монахів провістив, що новопострижений «стане великим світочем Церкви Христової». Після смерті свого наставника Іоанн усамітнився в пустелі Фола, де провів 40 років, не зронивши за цей час жодного слова. Він вирішив мовчати ще тоді, коли його заздрісники почали кпоти з його гаданого багатослів'я, яке, мовляв, обумовлене марнославством. Після цілого року мовчання Іоанна Листвичника вони самі ж засоромилися й попросили його не позбавляти їх великої радості й користі спілкування з ним.

Задум знаменитої «Листвиці», названої церквою «найкращою книжкою для духовного вдосконалення», і особливості його втілення преподобний Іоанн пояснив так: «Спорудив я лествицю сходження... від земного до святого... подібно до тридцяти років Господня повноліття, знаменно спорудив лествицю з 30 сходинок, по якій, досягши Господня віку, виявимося праведними й безпечними від падіння». Сходинки «Листвиці» — це нелегкий шлях людини до досконалості, що може бути досягнута не зразу, а лише поступово, бо Царство Небесне отримують лише ті, хто докладає до самовдосконалення величезних зусиль. «Листвиця» була настільною книжкою Миколи Гоголя.

Отже, два Йовани були запрошені паном Николичем для будівництва (одночасного) двох споруд: церкви й будинку для Атилії. Справу залагоджено, майстри повинні показати замовникові креслення майбутніх споруд.

І тут виникає інтрига. Навіщо старший Йован приніс Николичу креслення не одного, а цілих трьох храмів, і замовник здивувався: «— Та тут же, Йоване, намальовано три церкви, до того ж

точнісінько однакові, а я замовляв лише одну! — Так, — відповів Лествичник, — креслення для трьох церков, проте ви, пане Николіч, платитимете тільки за одну. Оця перша церква, яку бачите намальованою зеленим кольором, буде у вашому саду перед вашими очима й не будуватиметься, а зростатиме сама по собі. — Та годі вже, Йоване, плести нісенітниці! — дивувався замовник. — Як це може церква рости сама по собі? — Може, і ви швидко самі побачите, що може, пане Николічу... — Чудово й гарно. Та скажіть мені, Йоване, для чого оця третя церква, намальована бузковим чорнилом? — Еге, це таємниця, яка відкриється лише наприкінці. Бо немає вдалого будівництва без таємниць, ані справжнього храму без дива. Так почав Йован будувати над Тисою церкву Введення Богородиці, а пан Николіч показав Атілії у вікно, як у їхньому саду зійшов самшит».

Це типовий для постмодерністського твору прийом — зацікавити, заінтригувати, «накинути на читача ласо», і М. Павич володіє ним майстерно. А далі вже починається містика: Дамаскін буде палац, але настільки, наскільки просувається будівництво храму в Лествичника.

Аби «розшифрувати» загадку письменника, потрібно звернути увагу на провідні мотиви його творчості. Тим більше, що в «Дамаскіні» перехрещуються, як мінімум, три мотиви творчості митця.

Перший — зображення війни двох одвічних суперників: Австрійської та Османської імперій і сумна роль у цій війні сербів, слов'ян, які на Балканах виявилися затиснутими, немов у лещатах, між цими державами. На самому початку оповідання йдеться про «бойовище, де тільки-но відгриміла війна між Австрією та Туреччиною». Хто чи що може протистояти війні та залишеній нею руїні?

Відповідь на це запитання можна знайти у втіленні другого мотиву Павича — *описах будівництва* (насамперед храмів). Що ж іще можна протиставити руйнації, окрім будівництва? В оповіданні «Дамаскін» мотив будівництва не просто присутній, на ньому тримається сюжет, та й головний конфлікт твору ґрунтується на подіях, пов'язаних із будівництвом храму й палацу для Атілії.

Річ у тім, що в оповіданні розвивається улюблена тема церковної літератури (адже постмодернізм приймає всі теми) — *тема гріха та його спокути*. А перший з-поміж гріхів Николіча полягав у тому, що він прогнав майстра-будівельника Шуваковича, як прогнав згодом і головних героїв твору, зодчих Дамаскіна й Лествичника.

Саме з будівництвом пов'язаний і наступний мотив творчості М. Павича. В оповіданні йдеться про те, що після війни Сербію відбудували не лише серби, а й представники інших народів багатонаціональних Балкан. Отже, третій мотив творчості Павича —



Руїни фортеці VI ст.
м. Сокоград, Сербія

потреба самоідентифікації сербського народу як необхідна умова виживання, аби не розчинитися в інших етносах. До речі, саме ця ідея є провідною в знаменитому «Хозарському словнику».

Героям більшості творів М. Павича доводиться жити *«поміж двох імперій, трьох вір і стількох мов, скільки дуло тут різних вітрів»*. Утілення цієї теми спонукає письменника до відтворення «місцевого колориту»: інтенсивного викорис-

тання (навіть каталогізації) балканських імен і географічних назв: *«Носячи вуса на стамбульський, віденський чи пештський кшталт, вони у двох царствах, в Австрії та Туреччині, бралися за неймовірні будівельні задуми... Безупинно мурували. Від перевтоми вряди-годи забували все про себе. Бачачи сні п'ятьма мовами й хрестячись на два лади, зводили вони нові православні церкви в Бачевцях, Купинові, Мирковцях, Якові, Михалевиці, Бежанії під Земунном, у Добринцях»*.

Однак повернімося до Лествичника й Дамаскіна, які будують для Атилії церкву й палац. З вікна будинку Николича можна спостерігати за тим, як будується далека церква з каменю, якої з вікна не побачиш, адже Лествичник наказав робітникам посадити «фундамент» самшитової копії кам'яної церкви просто перед вікнами: *«Самшит ростиме приблизно з тією ж швидкістю, з якою я... муруватиму другу церкву з каменю»*. Аж раптом самшит перестав рости. Це означало, що й будівництво кам'яного храму теж зупинилося. Але чому?

Тут ми повертаємося до проблеми гріха й спокути за нього, до необхідності «сходження драбиною» духовного самовдосконалення людини. Адже оповідання починається тим, що пан Николич образив чудового зодчого Шуваковича. *«Одному зі своїх замовників Шувакович запропонував побудувати в маєтку штучну печеру з кам'яною статуєю якогось грецького бога всередині, а ...Николичу створив навколо палаціку в новому стилі модний парк з античними мармуровими урнами вздовж доріжок. — Для чого вони? — запитав замовник Шуваковича. — Щоб збирати до них сльози. — Сльози? — обурився Николич і прогнав Шуваковича»*.

Здавалося б, жодного логічного обґрунтування появи в оповіданні цих урн для сліз немає, що це черговий типовий постмодерністський симулякр (імітація образу). Однак статуя та урни ще відіграють свою роль — роль важливу й концептуальну.

Сатуї й урни були античними. А що таке Візантія, як не спадкоємиця античності, Еллади й Риму, і далі — що таке Сербія, як не спадкоємиця Візантії? Чи не тому палац і штучна печера оздоблювалися саме античними прикрасами? А чи не є це нагадуванням сербові Николичу фон Рудна (на німецький лад) про те, що не годиться забувати про свої корені?

Та гріхи Николича грубістю щодо Шуваковича не вичерпалися. Побачивши, що храм не будується, він навіть не подумав прямо спитати в Лествичника про причини припинення роботи. Натомість *«наказав Ягоді, щоб, коли знадобиться, з-під землі дістав йому Лествичникового суперника — Дамаскіна. Пан і уявити собі не міг двох майстрів-десятників, які не були б залятими ворогами»*. Що ж, у Николича, як то кажуть, «свій аршин». Дамаскін, хоч і був поранений, прийшов-таки до Николича, і між ними відбулася принципово важлива бесіда.

«— Що сталося з церквою? — знервовано спитав пан Николич Дамаскіна. — Ви й самі бачите: її вже перестали мурувати. — Як це перестали? Чому? — Щось заважає Йованові закінчити церкву, — мовив Дамаскін, — самшит перестав рости. — Яке мені діло до того самшиту! — вигукнув пан Николич. — Я Йованові заплатив, щоб він мурував з каменю, і він мусить мурувати з каменю. Хіба не може добудувати того, що ще лишилося? — Йован може легко продовжити мурувати із каменю, та коли самшит не росте, це означає: не росте й той, третій храм, що ви його бачили намальованим бузковою фарбою. А цей камінний храм мурується лише на стільки п'ядей, на скільки п'ядей просувається будівництво на третьому храмі... — І що тепер? — Десь ви согрешили, пане Николичу. Щось ви заборгували, комусь од рота кусень хліба відірвали. Коли згадаєте, де нагрішили й кого скривдили, покається й спокутуєте гріх, борг повернете, тоді вам Йован закінчить храм. — Господи, Дамаскіне, та де ж Йован будує той третій храм? — На небі. Третій храм Йован завжди будує на небі».

Та й цього мало, адже даремно йшлося про те, що оповідання Павича є гіпертекстом. Якщо на його перехресті ми підемо другою дорогою, то побачимо майже дзеркальну ситуацію. Дамаскіна було поранено, а його робітники захотіли отримати гроші за виконану роботу, на що Николич грубо їм відмовив і *«покликав до себе його суперника Йована Лествичника, головного майстра храму, з проханням пояснити докладніше, хто й що він, отой Дамаскін. — Як і святий отець Дамаскін, його тезоіменник, ваш майстер Йован, поспуговується небесною математикою, а вона різниться від земної. Ну, бодай настільки ж, наскільки Оригенова свята лінгвістика різниться від граматики на цій землі...»*

КОМУ ПОТРІБЕН ШЛЯХ, ЩО НЕ ВЕДЕ ДО ХРАМУ?

У християнстві існував чіткий розподіл космосу на світи: земний і небесний. Це протиставлення втілює у своїй праці «Про град Божий» (426) один із батьків церкви Августин Блаженний. Він убачає два протилежні за своєю сутністю види людської спільноти — два «гради»: «град земний», тобто світ людської цивілізації, заснований «на любові до себе, доведений до презирства до Бога», і «град Божий», тобто духовну спільноту братів по вірі, засновану «на любові до Бога, доведений до презирства до себе»... Звичайно, храм (дім Божий) і палац (дім людський), споруджувані для Атилії, не протиставляються один одному, проте Павич наголошує на тому, що жоден із них не міг бути завершений, поки не буде завершено віртуальний бузковий храм Лествичника на небі і, — як результат, — самшитовий храм під вікном у Николіча.

Те, що Николіч називає Лествичника «суперником» Дамаскіна, свідчить не про те, що є насправді, а про те, яким сам Николіч бачив світ і взаємини людей у ньому. Це не єдиний штрих до портрета батька Атилії, чого варте хоча б таке зауваження: *«Оскаженілий Николіч хотів був копнути ногою хорта, який крутився поряд, але згадав, що хорт укуштує його за ногу, і стримався».*

Будівництво зупинилося, обидві споруди стояли незавершеними, будівельні матеріали розкрадалися, а Атилія мала дедалі менше шансів на щасливе одруження й сімейне життя. Хоча сама дівчина й не схвалювала негідного вчинку з Шуваковичем, ігнорування статуй кам'яної дівчини, а також несправедливості щодо Дамаскіна й Лествичника, але ж батько не питався в неї і чинив гріх за гріхом.

Однак письменник дає героїні шанс, яким вона негайно скористалася. Ще на початку оповіді дівчина сказала батькові, що всі його справи має завершувати сама. І вона таки спокутує гріхи батька. Передовсім дівчина щиро плаче, а сльози, за «Листвицею», є найкращим очищенням: *«Як вогонь спалює і знищує хмиз, так чиста сльоза змиває всі нечистоти, зовнішні і внутрішні».*

От і знадобилися античні урни (за Чеховим, «рушниця вистрілила у фіналі»): *«Атилія плакала над урнами, установленими колись уздовж доріжок нещасним Шуваковичем для збирання сліз, час минав, спливали місяці».* І сльози Атилії почали змивати батькові провини.

Проте найголовнішим було повернення будівельникам батькового боргу й покайний лист Лествичникові: *«Я через це відчуваю докори сумління, оскільки в усьому винний мій батько. Хто знає, де і перед ким він завинив. Тому я сама вам відшкодовую збитки, яких ви зазнали, а також надсилаю гроші для Дамаскіна та його робітників — батьків борг перед ними... Коли щось залишиться, скористайтеся для будівництва церкви тому, у кого церква із самшиту ростить. Мені дуже прикро, що все навколо мого майбутнього вінчання так недобре закінчилось. Але погляньте ввечері: зоряне небо, а над ним у Всесвіті величезна всеохопна думка... Ваша, як донька, Атилія».*

Якщо розкаяння щире, Бог прощає гріхи, — таким є важливе положення християнської доктрини. Справдилися слова Дамаскіна, сказані на прощання Николічу: «Коли згадаєте, де нагрішили й кого скривдили, покається й спокутуєте гріх, борг повернете, тоді вам Йован закінчить храм». Щоправда, покаювся не сам Николіч, а його донька, але ж вона його рідна кров. Недаремно листи Атилії закінчуються майже однаково: «Ваша донька Атилія» (до батька) і «Ваша, як донька, Атилія» (до Лествичника). Отже, якщо хочеш щасливо жити, будувати й володіти храмом (домом, палацом) на землі, треба прагнути моральної чистоти — будувати храм на небі.

Тож не дивно, що все закінчилося добре: самшит знову став рости, «церква головного майстра Йована, присвячена Введенню Пресвятої Богородиці до Храму» була збудована, а Атилію чекали в ній два подарунки від двох Йованів: два перстені (кожен із літерою «А») для неї та її нареченого Александра.

Ось таке непросте «постмодерністське плетиво» з виховним потенціалом запропонував читачеві М. Павич.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості М. Павича. Як вплинула на його твори поствізантійська культура?

2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Що означає в його розумінні «дворемісничий»? Чи можна назвати «дворемісничим» його самого і чому?

3. Що таке *постмодернізм*? Які риси літератури постмодернізму притаманні творчості М. Павича?

4. Що вам відомо про Іоанна Дамаскіна та Іоанна Лествичника? Яку роль у тексті відіграють «два Йована» і що дає порівняння цих образів з їхніми святими «прототипами»?

5. Які мотиви творчості М. Павича присутні в оповіданні «Дамаскін» та як вони сприяють розв'язанню конфлікту твору? Як письменник використовує художні засоби для відтворення «балканського колориту»?

6. Як ви думаєте, чому будівництво храму та палацу були тісно взаємопов'язані? Як це допомагає автору втілити творчий задум?

7. Які деталі, образи, факти були вам незрозумілі при першій їх згадці? Чи прояснилася їх роль у процесі читання оповідання? Чого досягає автор цим прийомом?

8. Доведіть, що оповідання «Дамаскін» є гіпертекстом. Спробуйте скористатися пропозицією письменника на «перехрестях» і прочитати твір різними шляхами. Що саме змінюється в його сприйнятті? Чи подобається вам «гратися» з текстом? Чому?



9. Напишіть есе на тему «Творчість М. Павича: загальнолюдське відлуння слов'янської музи».

Патрік ЗЮСКІНД

Нар. 1949 р.



Отже, усе-таки він існує, німецький письменник, який володіє німецькою мовою; сучасний оповідач, який уміє розповідати; молодий автор, який не навіює нудьгу.

М. Райх-Раніцький

Життєвий і творчий шлях

Колись інтелігентність людини визначалася за розміром та «якістю» книжок її домашньої бібліотеки. Потім книжки перетворилися на аксесуари, що прикрашали оселю господаря. Та яке від книжок пуття, якщо вони не читаються? Нині багато дискутують про «смерть літератури», про тріумф кінематографа й телебачення, про те, що доба Книжки відійшла в минуле, поступившись місцем добі комп'ютерній...

Особливе ставлення до літератури сформувалося в ХІХ ст., коли письменники були справжніми «володарями дум». Чому література ХІХ ст. істотно впливала на суспільне життя? Тому, що значна частина суспільства постійно читала книжки... Звісно, комусь таке тлумачення може видатися дещо поверховим і спрощеним, однак ще років п'ятнадцять тому в нашій країні в громадському транспорті читали літературно-мистецькі часописи, а не гортали гламурні журнали. А нині часописи навіть на університетських кафедрах не часто побачиш... Література втрачає найголовніше — читача.

Що робити в цій ситуації? Шкодувати за минулим, що зникло без вороття? Неславити свій час і людей, які в ньому живуть? Змиритись і поставити на літературі хрест?

Знайти вихід намагалися письменники, яких критика називає «постмодерністами». Вони поєднали у своїх творах смаки елітарного й масового читача, сподіваючись знову повернути його до літератури. Декому з постмодерністів це вдалося, зокрема німецькому письменникові Патріку Зюскінду.

Патрік Зюскінд народився 26 березня 1949 р. в м. Амбаху, що поблизу Штарнберзького озера (ФРН). Він був другим сином у родині знаного німецького журналіста й публіциста Вільгельма Еммануеля Зюскінда (який приятелював із родиною письменника Томаса Манна). Батько Патріка був відомий своєю гостинністю, і на його «чайних вечорах» часто грав на фортепіано молодший син. Хоча Зюскінд і мав ґрунтовну музичну освіту, він не любив музикувати.

Дитинство Патріка минуло в баварському містечку Голцгаузені, де він здобув добру освіту. Уже після закінчення гімназії стало зрозуміло, що юнак має принципи, якими не збирається поступатися. Не бажаючи брати до рук зброю, він обрав альтернативну службу в армії, після якої вступив до Мюнхенського університету. Вивчаючи в університеті середньовічну й сучасну історію, Патрік Зюскінд постійно шукав підробітків. Після закінчення навчання він працював тапером, тренером з настільного тенісу, клерком... Згодом доля закинула його на телебачення, де Зюскінд десять років писав сценарії до кримінальних серіалів. Саме ця робота навчила його враховувати смаки глядачів, аби підтримувати їхній інтерес і власний пристойний рейтинг.

З 1970 р. він, за власним визначенням, був «вільним письменником» і багато писав. Це були прозові фрагменти, які Зюскінд навряд чи сподівався побачити надрукованими.

У 1980 р. П. Зюскінд написав п'єсу для одного актора **«Контрабас»**, яка була поставлена 1984 р. на сцені Мюнхенського театру й забезпечила йому визнання на батьківщині. Згодом п'єса, присвячена драматичним відносинам митця та мистецтва, написана «із себе самого» посіла гідне місце у світовому театральному репертуарі.

У 1985 р. побачила світ повість **«Запахи, або Історія одного вбивці»**, яка принесла її авторові французьку премію Гутенберга за найкращий іноземний твір і 439 тижнів (понад 8 років) протрималася в списку бестселерів. Повість перекладена на 45 мов, на її основі знято художній фільм, який мав кінематографічний успіх. Тож ім'я Патріка Зюскінда відразу стало культовим.

Наступні твори, що вийшли друком після «Запахів...», закріпили за ним славу одного з найпомітніших письменників сучасного літературного процесу. Насамперед автора цікавлять антигерої, яким важко знайти своє місце в житті та спільну мову з іншими людьми. Вони намагаються



Сцена з вистави «Контрабас»
Стокгольмського театру.
Швеція, 2009 р.

заховатися від світу у власній шкаралупі: чи то в якійсь норі, чи то в маленькій квартирці. Відчуження людини від суспільства — один із провідних мотивів творчості письменника. Патрік Зюскінд охарактеризував своє мистецьке кредо як відмову від «нешадного примусу до глибини».

Співробітники видавництва, яке видало повість Зюскінда «Голубка. Три історії і одне спостереження» (1987), спілкуючись із письменником, відзначили, що він — глибокий психолог з тонким почуттям гумору.

Дослідники вважають, що повість «Історія пана Зоммера» (1991) — твір автобіографічний. Тож знаменита репліка головного героя: «*Та облиште ж ви мене, нарешті, у спокої*» — це звертання самого письменника до оточуючих. Адже ми майже нічого не знаємо про його життя, хоча й живемо в час інформаційної доступності та відкритості: відомі всього лише три (!) фотографії письменника. Патрік Зюскінд живе усамітнено, уникає спілкування з журналістами, надзвичайно рідко погоджується на інтерв'ю. Постійно відмовляється від нагород, які йому присуджують за літературну творчість. Він навіть не з'явився на прем'єру екранізації його повісті «Запахи, або Історія одного вбивці», що відбулася в Мюнхені 7 вересня 2006 р. Через це преса охрестила його «фантомом німецької розважальної літератури».

Нині П. Зюскінд живе то в Мюнхені, то в Парижі й належить до тих, кого називають людьми вільної професії. Він пише і друкується. Критика закидає письменникові, як і багатьом його колегам, що він погано знає життя і, цілком імовірно, залишиться в історії літератури автором одного твору... та ніхто не знає, як воно буде. Як стверджують французи, «час — людина чесна, він не обдурить»...

«ЗАПАХИ, АБО ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ»

Сюжетною основою твору є історія життя парфюмера **Жана-Батиста Гренуя**, наділеного феноменальною здатністю відчувати різноманітні запахи. Однак ця, на перший погляд, розтиражована схема популярної літератури, виходить далеко за межі історичного детективу, легенди-містерії чи психологічної драми.

Написанню повісті передувала копітка підготовча робота. Патрік Зюскінд добре знає Прованс, що вважається центром парфумерної індустрії Франції, бо навчався там у 1974 р. Саме на півдні Франції Зюскінд познайомився зі складною професією парфюмера. Тривалий час він сам працював у парфумерній фірмі «Фрагонар», де ізсередики вивчав секрети цієї професії, перечитав величезну кількість літературних і культурологічних джерел. Його твір об'єктивно можна вважати міні-культурологічною енциклопе-

дією з парфумерії. Робота над повістю далася письменнику надзвичайно важко. Він навіть зізнався: «Написати таку повість — жакіт-я. Я не думаю, що зроблю це ще раз».

Існує цікава легенда написання повісті «Запахи...». Коли в 1984 р. на театральних підмостках Цюріха з успіхом ішла п'єса «Контрабас» нікому не відомого автора, її подивилася секретарка директора видавництва «Діоген». Вона поділилася враженнями зі своїм керівником і сказала, що п'єса їй сподобалася.

Директор видавництва, прочитавши п'єсу «Контрабас», зустрівся із Зюскіндом у Мюнхені й запропонував йому надрукувати щось нове. Тоді Зюскінд приніс до видавництва повість «Запахи...», однак зазначив, що її, можливо, не варто й читати. Перший тираж повісті становив усього 10 тис. примірників, але вже за два місяці її перевидали тиражем 150 тис. примірників.



У Зюскінда все стає в пригоді: і маньєристська гра світлотіні, і барочний гротеск, і романтична казка. Втім, узяті разом, його «колажі» дивним чином не дратують, не бентежать нерозбірливістю свого еkleктизму. Навпаки: начебто заспокоюють, залишаючи враження чогось приємного, знайомого, звично «традиційного». Почуваєш себе, як у цирку або у вар'єте, де, безумовно, усе суперечить природі і в той же час відбувається за раз і назавжди заведеними, заздалегідь відомими правилами. Фокус ще й у тому, що, нагромаджуючи події воістину «протиприродні», у стилістиці своїй, в інтонації автор дотримується певної насмішкуватої «життєподібності».

Д. Затонський

Сюжет повісті «Запахи...» стилізований і під давню легенду, і під фрагменти історичної хроніки. Дія твору розгортається у Франції XVIII ст., тобто в добу Просвітництва. Автор дуже точно і тонко зображує дух тієї неспокійної та переломної епохи. Так, парфумер **Бальдіні** обурюється: *«Усе стало не так, усе має бути інакше. У скляниці води плавають останнім часом якісь малесенькі тваринки, яких раніше ніхто не бачив... Бог начебто створював світ уже не протягом семи днів, а за мільйони років, якщо взагалі це був він... і Земля не кругла, як уважалося досі, а приплюснута зверху та знизу, неначе диня. Нібито від того щось зміниться! У кожній галузі допитуються, свердлять, досліджують, винюхують, експериментують без упину. Уже не досить сказати, що є і як є, — треба все довести, найкраще зі свідками, та цифрами, та дослідями. Ці Дідро, та д'Аламбери, та Вольтери, та Руссо і як там усіх цих писак звати — навіть духовні пани теж там, і пани дворяни! — їм, справді, удалося розповсюдити на все суспільство їхній власний підлий неспокій, постійне почуття невдоволення та ненаситності, коротише — безмежний хаос, що*



Обкладинка до повісті
П. Зюскінда «Запахи...»

самому місці Парижа — на Кладовищі невинних. Такою є особливість художнього часопростору (хронотопу) повісті П. Зюскінда, і один із секретів її успіху: подібна «точність» наче заворює читача.

ТЕКСТ І ПІДТЕКСТ • Отож в історичну епоху Просвітництва, в обстановці неспокою, сумнівів і дослідів у Парижі, біля смердючої рибної лавки, поряд із Кладовищем невинних, народився головний герой твору — Жан-Батист Гренуй («гренуй» у перекладі з французької означає «жаба»). Таке ім'я не випадкове, адже в європейській культурній традиції це слово має негативне асоціативне значення («бридкий, немов жаба»).

Література постмодернізму — наскрізь інтертекстуальна, насичена відвертими й прихованими цитатами з інших творів, ремінісценціями та алюзіями. І твір П. Зюскінда є чи не найкращою ілюстрацією. Так, у повісті є інтертекстуальні відсилання до англійського реаліста Ч. Діккенса: Гренуй, як і Олівер Твіст, — байстрюк-сирота, який провів дитинство в притулку, зазнав знущань у підмайстрах. Знаходимо зв'язок із французьким реалізмом О. де Бальзака й Е. Золя в описі парфумерної крамнички Бальдіні та жахливих запахів паризького Кладовища невинних. Також у повісті можна знайти асоціативний натяк на Ф. Достоєвського з його відомим висловлюванням: «Тремтяче створіння чи той, хто право має?»

Проте найбільше Гренуй схожий на крихітку Цахеса: хоч зовні й не такий казково потворний, але огидний внутрішньо. Щоправда, якщо в Е. Т. А. Гофмана фея Рожа-Гожа наділила малюка Цахеса владою нав'ювати людям любов до нього, а вся його сила ховалася

панує в їхніх головах!»¹. Отже, перед нами не просто стилізація або «романтичне замилювання» (Д. Затонський) старовиною, а притаманний літературі постмодернізму «віртуальний історизм», «імітація» світогляду Франції доби Просвітництва.

Патрік Зюскінд ніби переконує читача, що описане насправді колись відбувалося, імітуючи в повісті майже документальний хронометраж подій: так, Гренуй нібито народився 17 липня 1738 р., а помер 25 червня 1767 р., текст рясніє цифрами: день страти, дата почутого вперше запаху тощо. Того ж ефекту автор досягає і «точним» описом місця подій. Сюжет роману закріпкований в просторі — він розпочинається та закінчується в тому

¹ Тут і далі переклад І. Фрідріх.

в трьох рудих волосинках серед пишно зачесаних кучерів, то Гренуй досягнув могутності самотійно, завдяки своєму таланту, наполегливості й працелюбності. А ще завдяки злочину, що неабияк ускладнює сприйняття «антигероя». У цьому сенсі Гренуй є продовженням галереї образів носіїв зла: Гетевого Мефістофеля чи булгаковського Воланда. Однак тут необхідно зробити поправку: якщо Мефістофель і Воланд «роблять добро, бажаючи лиш злого», то Гренуй і бажає, і робить «лише зло».



Кадр із кінофільму
«Парфумер: історія одного
вивци» (режисер Т. Тіквер,
2006 р.)

Варто також зазначити, що П. Зюскінд постійно наголошує на живучості свого «антигероя». Він міг померти ще тоді, як мати народила його в умовах страшної антисанітарії, серед бруду та смороду риби. Гренуй давили ганчір'ям, він хворів на невиліковну хворобу, однак попри все залишився живим. Автор постійно наголошує на цій його рисі: *«Гренуй був такий живучий, ніби витривала бактерія, і невибагливий, як кліщ, що сидить на дереві, існуючи завдяки одній крихітній краплині крові, яку добув кілька років тому. Для тіла хлопчик потребував лише трохи їжі та одягу. Для душі йому не треба було нічого. Затишок, прихильність, ласка, любов — чи як там називають усі ці речі, які начебто так необхідні дитині, — без них малий Гренуй міг спокійнісінько обходитися»*.

Мати Гренуя прагне позбутися небажаної дитини (як і попередніх), але її намір розкривають, жінку звинувачують у дітовбивстві й страчують, а немовля передають у монастир і призначають йому годувальницю. Однак жінка відмовляється доглядати дитину, тому що, за її словами, він *«не пахне як інші діти»* і одержимий дияволом. Священик, отець **Тер'є**, обстоює права немовляти, але, злякавшись, що дитина *«безсоромно його обнюхує»*, улаштовує Гренуя подалі від свого приходу — до притулку мадам **Гайяр**...

Тут Гренуй живе до восьми років. Хлопчик негарний та ще й каліка. Діти його цураються, уважають несповна розуму. Ніхто навіть не здогадується, що цей хлопчик — унікал, який володіє неймовірно гострим нюхом, здатний вловлювати такі запахи, яким немає навіть назви. Коли Гренуй, завдяки своєму нюху, знаходить заховані господинею притулку гроші, вона вирішує його позбутися і передає в чорнороби до чинбаря **Грімаля** (як колись Олівер Твіст потрапив у підмайстри до трунаря Сауербері).

Гренуй важко працює, терпить побої, страждає від хвороб. Єдина його втіха та сенс життя — вивчення нових запахів. Йому

однаково цікаві й вишуканий аромат дорогих парфумів, і сморід вигрібних ям.

Якось на вулиці він зустрів юну дівчину, яка пахнула ніби «сама краса». Бажаючи заволодіти цим запахом, Гренуй задушив дівчину... Совість його не мучить. Навпаки, він щасливий, що здобув найдорогоцінніший у світі аромат. Після цього випадку Гренуй вирішив, що дізнався про запахи все, що його покликання — бути їх творцем, великим парфумером....



Думка фахівця

Німецько-французьке «Das Parfum» передбачає відтінки значення, які не передаються українським словом «запах», включаючи в себе зачарування, одурманювання (а можливо, і ману). Хоч би якими були остаточні почуття, викликані прочитаною повістю, одурманений реципієнт «Запахів...» ще тривалий час перебуватиме в полоні чарів, які, ніби своєрідний аромат, духмяна аура, випромінюються цим твором.

Н. Білоцерківець. «Геніальна компіляція»

Далі П. Зюскінд створює суто детективну історію про «серійні» вбивства чарівних дівчат і «висмоктування» їхнього аромату задля єдиної мети — створення непереборного запаху, який давав би необмежену владу над людьми. Тут письменникові став у пригоді досвід роботи сценаристом у кримінальних серіалах.

Гренуй таки досяг свого. І коли його викрили, як убивцю, схопили й вирішили стратити, він довів усьому світу, що *«він — Великий Гренуй»*. Натовп, який зібрався подивитися на страту цього монстра, ледь зачувши запах незвичайної рідини, яку так уперто розробляв Гренуй, ніби знавіснів: він не тільки не вимагав страти, не те що вибачив убивцю (а там же були й родичі загиблих дівчат!), а навіть *полюбив* Гренуя!

«Він, Жан-Батист Гренуй, народжений у найсмердючішому місці світу, вийшовши із покидьків, калу та гнилі, вирішив без любові, живучи без людського тепла, тільки завдяки впертості та непереборному почуттю огиди, малий, горбатий, кульгавий, бридкий, відсторонений, страховисько, як всередині, так і ззовні, — він спромігся зробити себе улюбленцем світу».

Однак П. Зюскінд не такий простий, щоб отак легко «відпустити» читачку аудиторію. Не такий простий і його «антигерой». Якщо в Гофмана крихітка Цахес просто насолоджується своїм прихованим даром привласнювати собі заслуги та любов людей, то Гренуй у подібній ситуації стає фігурою ледь не трагічною: *«У цю мить Гренуй переживав найбільший тріумф свого життя. І він видався йому жахливим»*. Чому ж та мить його тріумфу, задля якої він стільки страждав і убивав людей, видалася йому жахливою? Виявляється, що *«Гренуй не мав з того жодного задоволення. У ту мить, коли він вийшов з екіпа-*

жа на осяяну сонцем площу, із запахом парфумів, що збуджують людську любов, із запахом, над яким він працював протягом двох років, запахом, стати володарем якого він прагнув усе своє життя; у ту мить, коли Гренуй бачив і відчував, як непереборно цей парфум діє і як, поширюючись із блискавичною швидкістю, полоняє всіх, — у ту мить у ньому знову повстала вся огида до людей, отруюючи його триумф так, що він не відчував не те що радості, а навіть найменшого задоволення».



Кадр із кінофільму «Парфумер: історія одного вбивці»
(режисер Т. Тиквер, 2006 р.)

І навіть це ще не все: німецький письменник-постмодерніст переносить гру з читачем «на рівень вище». Виявляється, що «раптом Гренуй зрозумів, що ніколи не знаходив задоволення в любові, а завжди тільки в зненависті, тільки ненавидячи і викликаючи зненависть»...

Варто окремо сказати про талановиту знахідку П. Зюскінда — наскрізну метафору запахів, яка «пронизує» увесь текст: від заголовка й до фіналу. Зверніть також увагу на потенційні можливості цієї метафори. Гренуй створив аромат, який викликає в людей любов до нього, любов бездумну, тотальну і фатальну, неначе до божества (та він себе й називає богом!). До того ж цей «аромат непереборної любові» передається під час дихання, а не дихати людина не може. Отже, вона приречена любити монстра! У цьому проглядається паралель до влади над натовпом Чіполло з новели Т. Манна «Маріо і чарівник». Якби Маріо вдихнув аромат Гренуя, він навряд чи вистрілив би... Час іде, і зло вдосконалюється?

Однак «бере вовк, та бере й вовка». Патрік Зюскінд неухильно й майстерно веде свого героя («антигероя») до неминучої розв'язки. Гренуй повертається до Парижа і йде на Кладовище невинних — туди, де він з'явився на світ. Там біля багаття зібралися злодії й волоцюги. Гренуй з голови до ніг обприскує себе парфумами, і всі вони «відчули непереборну тягу до цієї людини-янгота. Янгот випромінював нестримне тяжіння, якому жодна людина не могла чинити опір, тим паче, що ніхто й не хотів опиратись, бо те тяжіння було їхнім неприхованим бажанням: туди, швидше до нього!..» Тож вони розірвали й зжерли свого кумира, своє божество. Прийшовши до тями після жакливого злочину, вони «надзвичайно пишались собою. Вони вперше зробили щось із любові».

Що й казати, непростий «код» дає П. Зюскінд у фіналі твору. Це й жакливий факт канібалізму, це й пародія на прадавні свята

бога, який зникає й повертається (скажімо, Діоніса), це й алюзія на загибель від рук вакханок міфічного співака Орфея... Отже, Гренуя не стало. Та не варто забувати пересторогу А. Камю: «Бацила чуми не зникає». І може, десь щойно народився новий Гренуй?



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості П. Зюскінда.

2. Визначте за словником усі значення німецького слова «das Raufut», порівняйте їх зі значеннями слова «запах». Чи втратила назва перекладу від неповного збігу цих значень? Відповідь аргументуйте.

3. Як ви думаєте, чому дія повісті розпочинається й закінчується на тому самому місці?

4. Як склалася доля людей, безпосередньо пов'язаних із Гренуєм?

5. Чи можна вважати Гренуя породженням доби Просвітництва? Відповідь аргументуйте.

6. Чи вдалося б Гренуєві зачарувати цілий світ? Чому він цього не зробив?

7. Порівняйте Гренуя П. Зюскінда і крихітку Цахеса Е. Т. А. Гофмана (варіант — Чіполло з новели Т. Манна «Маріо і чарівник»). Що об'єднує, а що відрізняє ці персонажі? Чи випадково їх автори належать до однієї національної літератури? Аргументуйте свою точку зору.

8. Які ремінісценції та алюзії ви помітили в повісті П. Зюскінда?

9. Які прийоми детективу, опановані ним під час роботи сценаристом кримінальних серіалів, застосував П. Зюскінд у повісті «Запахи...»?

10. Часто роман П. Зюскінда називають «геніальною компіляцією». Визначте за словником значення слова «компіляція» та спробуйте знайти наслідування П. Зюскіндом інших письменників. Висновки аргументуйте.



11. Напишіть твір за повістю «Запахи, або Історія одного вбивці» на одну з тем:

- «Чи вибачає злочини Гренуя його талант?» (варіант: «Чи сумісні геній і злочин?»);
- «Для чого Гренуй приходив у цей світ?»;
- «Чому Гренуй порівнює себе з Прометеем?»¹;
- «Чи вдалося постмодерністам повернути літературі масового читача?».

¹ Бажано долучити розгляд мотиву відповідальності вченого за свою діяльність (див. розділ про п'єсу Б. Брехта «Життя Галілея»).

СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС



Помітні сучасні літературні явища: творчість М. Кундери, Р. Д. Баха, П. Коельо, І. Кальвіно, Х. Мураками, Я. Л. Вишневського.

Мілан Кундера (нар. 1929 р.) — усесвітньо відомий чесько-французький письменник, народився в м. Брно (Чехословаччина, тепер Чехія). У 1948 р. М. Кундера вступив до лав комуністичної партії, а в 1950 р. за «антипартійну діяльність» його виключили не тільки з партії, а й з університету. Із середини 1950-х років стає знаменитістю: пише літературні статті, які бурхливо обговорюються, захищає авангардну поезію. З 1970 р. його книжки зникли з полиць магазинів і бібліотек, а в 1975 р. разом із дружиною він переїхав до Франції. У 1982 р. Кундера закінчив свій найвідоміший роман «**Нестерпна легкість буття**» — про трагічну долю подружжя чехів, яке в 1968 р., рятуючись від радянської окупації, емігрувало до Швейцарії.



У 1988 р. за цим романом Ф. Кауфман зняв фільм, і письменник здобув світову славу. Нині М. Кундера живе у Франції. Основна його заслуга в тому, що він створив новий, оригінальний тип роману, у якому поєднав європейську філософію ХХ ст. з художніми здобутками сучасної модерністської літератури.

Річард Девід Бах (нар. 1936 р.) — американський письменник, філософ, публіцист, народився в м. Оук-Парку, штат Іллінойс. За сімейними переказами, Бахи — далекі родичі славетного німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха. Навчався в Університеті Лонг-Біч, штат Каліфорнія. Служив пілотом у ВПС США, а згодом захопився виконанням повітряних трюків. Майже всі його твори так чи інакше пов'язані з темою



польоту. Не є винятком і найвідоміший твір письменника — повість-притча **«Чайка на ймення Джонатан Лівінгстон»** (1970) — про чайку, що вчилася літати й по-справжньому жити, оволодівала нелегким мистецтвом самовдосконалення та самопожертви. Твір зацікавив митців різних країн: на сцені київських театрів ідуть його інсценізації, у Росії створено рок-оперу, написано численні пародії різними мовами. Це й романи **«Курча на ймення Джонатан Сігал»** (1973) і **«Джонатан Лівінгстон, голуб із Графальгарської площі»** (1998), і мультфільм **«Горобець на ймення Джонатан Хрюндельсон»**, і навіть пісенька **«Мушля Джонатан Лівінгстон»**...



Пауло Коельо (нар. 1947 р.) — відомий бразильський письменник і поет. Оpubлікував 16 книжок — романи, коментовані антології, збірки коротких розповідей-притч. Прославився після видання роману **«Алхімік»** (1988), який довго залишався в першій десятці бестселерів. Це книжка про пошук сенсу життя, про труднощі, що виникають у житті людини, яка замислюється про своє призначення. Роман учить тому, що ніколи не треба впадати у відчай, потрібно дослухатися до свого внутрішнього голосу та вірити в себе.



Італо Кальвіно (1923–1985) — італійський письменник, критик, багатогранна особистість. На його творчість справили великий вплив і реалізм, і сюрреалізм, а особисте знайомство з Роланом Бартом і Клодом Леві-Строссом сприяло захопленню семіотикою (наукою про функціонування інформаційних знакових систем). Усі ці інтереси та впливи обумовили своєрідність його творів, одним з яких є відомий роман **«Якщо мандрівець однієї зимової ночі...»** (1979). Головна тема твору — роль літератури в житті людства і відмінності в її сприйнятті різними людьми. Книжка насичена ремінісценціями та алюзіями, як і належить твору літератури постмодернізму.



Харукі Муракамі (нар. 1949 р.) — популярний японський письменник і перекладач, народився в м. Кіото, колишній столиці Японії. Батько викладав у школі японську мову й літературу, у вільний час займався буддистським просвітництвом. Майбутній письменник навчався за спеціальністю «класична драма» на відділенні театральних мистецтв Університету

Васеда. З-поміж відомих творів Харукі Муракамі можна виокремити містичний роман **«Хроніки Механічного Птаха»** (1995). Головний герой твору — людина, яка залишилася наодинці із собою і шукає сенсу життя.

Януш Леон Вишневський (нар. 1954 р.) — один із найпопулярніших письменників сучасної Польщі. Має ступінь доктора інформатики й доктора хімічних наук. Проживає у м. Франкфурт-на-Майні, займається молекулярною біологією. Дебютував у літературі романом **«Ч»** (2001), який оповідає про історію віртуального кохання. У книжці велику увагу приділено емоціям і переживанням героїв. Хоча роман, як і всі книжки Вишневського, ґрунтується на реальних подіях, герої, за словами автора, ідеалізовані. За мотивами книжки 2006 р. знято однойменний фільм, у якому Януш знявся в епізодичній ролі.



Усе сучасне мистецтво стає зрозумілим і по-своєму величним, коли його трактувати як спробу вдихнути життя у старий світ. Інші стилі змушують сприймати себе у зв'язку з драматичними соціальними або політичними рухами, глибинними релігійними й філософськими течіями. Новий стиль, навпаки, претендує лише на те, щоб його пов'язали з перемогою спорту і гри. Він за природою має таке саме ігрове походження.

Прагнення до чистого мистецтва — не зарозумілість, як зазвичай гадають, а навпаки, велика скромність. Звільнившись від людських почуттів, мистецтво стало заняттям, позбавленим серйозних наслідків — просто мистецтвом, без претензій.

...Усі заперечення, висловлені з приводу джерел натхнення нових митців, обґрунтовані, однак ми не маємо підстав їх засуджувати. До заперечень і сумнівів потрібно додати дещо інше: запропонувати інший шлях для мистецтва, який не був би ані дегуманізацією, ані поверненням до зужитих і пройдених шляхів.

Неважко проголосити, що творити завжди можна в межах традицій. Проте ця заспокійлива фраза нічого не дає митцеві, який із пензлем або пером у руці чекає осяйного натхнення.

Х. Ортега-і-Гассет. «Дегуманізація мистецтва»

Словник літературознавчих термінів

Акмеїзм (від грец. *akme* — вершина, розквіт) — модерністська течія в російській поезії початку ХХ ст. Криза символізму зумовила появу поетичної школи і літературної течії, засновником якої став поет М. Гумільов. На протигагу символістам, акмеїсти утверджували класичну ясність і простоту, повернення до реального світосприймання. Вони розробили лаконічний поетичний стиль. У центрі поезії акмеїстів людина в її історичних і духовних проєкціях.

Алюзія (від латин. *allusio* — жарт, натяк) — одна зі стилістичних фігур: у художній літературі, ораторській та розмовній мові натяк на загальновідомий політичний, історичний чи літературний факт.

Гіпертєкст (англ. *hypertext*) — форма організації тексту, за якої його одиниці представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих переходів і зв'язків між ними. Використовуючи ці зв'язки, матеріал можна читати в будь-якому порядку, утворюючи різні лінійні тексти. Найпростіший приклад Г. «доінтернетівської доби» — це будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття має посилання на інші статті цього ж словника.

Гротєск (від італ. *grotta* — печера, грот) — вид художньої типізації, коли свідомо порушується життєва правдоподібність, карикатурно перетворюються реальні співвідношення, фантастичне поєднується з реальним, трагічне — з комічним.

Дадаїзм (від фр. *dada* — дитячою мовою — коник; переносно — дитяче лепетання) — авангардистський напрям у мистецтві початку ХХ ст. Дадаїсти відкидали художні традиції, літературні авторитети, ідейність і образність літератури. У середині 1920-х років перестав існувати як напрям.

Екзистенціалізм (від латин. *existentia* — існування) — напрям у філософії та літературі ХХ ст., що досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя, гра тощо. Е. розглядають як умонастрій із притаманними йому світоглядними мотивами. Подеколи межі

Е. як концептуальної структури є розмитими, а зарахування до нього окремих митців — дискусійним.

Естетизм (від грец. *aisthetikos* — чуттєво сприйманий) — культ прекрасного в мистецтві й житті, визнання вищою цінністю життя абсолютної Краси (це слово прихильники **Е.** часто пишуть з великої літери), а насолоду нею — його сенсом: «Сенс життя — у Мистецтві!» (*О. Уайльд*). Для мистецтва **Е.** характерні витонченість та іронічність, манірність і стилізація. У художній творчості та літературі **Е.** сповідував ідею «чистого мистецтва» (або «мистецтва для мистецтва»). Основу художньої концепції **Е.** становить утвердження незалежності краси та мистецтва від моралі, політики, релігії, інших форм духовної діяльності суспільства. **Е.** намагається організувати життя та побут за законами мистецтва, тобто гранично естетизувати їх, що означає перевагу художніх цінностей над моральними законами.

Імажизм (від англ. *image* — образ) — декадентська течія в англійській та американській поезії початку ХХ ст. Метод імажистів полягає в передаванні суб'єктивних вражень, штучному поєднанні метафор і образів.

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., представники якого основним завданням вважали ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, миттєвих почуттів і переживань. Вони намагалися неупереджено, природно й невимушено відтворити швидкоплинні враження від мінливого життя.

Виникнувши в живописі, **І.** поширився в інші види мистецтва. Для **І.** в літературі характерні: тонкий психологізм змалювання персонажів; прагнення відтворити найменші зміни настроїв, схопити миттєві враження; тяжіння до лаконізму прози, її ритмічності; багатство відтінків у змалюванні дійсності; посилена увага до кольорів, звуків і яскравих художніх деталей.

Інтерактивна література — вид літератури (зокрема її електронно-інтернетний варіант), коли читача залучають до співтворчості. Йому пропонують трансформувати і/або створити художній текст: дописати фінал, початок, фрагмент, запропонувати свій варіант розвитку сюжетних ліній тощо.

Інтертекстуальність (від латин. *inter* — між, поміж + текстуальність) — загальна властивість текстів, яка полягає в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх

частини) можуть у той чи інший спосіб, відкрито чи завуальовано посилатись один на одного. Широке використання в новоствореному тексті попередніх свідчить якщо не про новизну твору, то принаймні про знання автором культурної спадщини.

Іронія (грец. *eirōneia* — удаване незнання) — різновид комічного, виражає глузливо-критичне ставлення письменника до подій і героїв свого твору. **I.** — це насмішка, що має зовні благопристойну форму. Наприкінці XIX — на початку XX ст. виникли концепції епічної **I.** (Т. Манн, Б. Брехт), які вдображають діалектичну складність стосунків митця зі світом.

Кубізм (від фр. *cube* — куб) — авангардистський напрям в образотворчому мистецтві, насамперед живописі, що зародився на початку XX ст. і характеризується використанням підкреслено геометризованих, умовних форм, прагненням «роздробити» реальні об'єкти на стереометричні примітиви.

Магічний реалізм — реалізм, у якому органічно поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового й міфічного, справжнього та вигаданого, таємного. Найповніше виявився в латиноамериканській літературі. У творах «магічного реалізму» раціонально-логічна картина світу химерно поєднується з алогічними, міфологічними формами її смислового виміру та інтерпретації. Витоки **М. р.** простежують із 1949 р.

Масова культура — поняття, що охоплює різноманітні явища культури XX ст., спричинені науково-технічною революцією й постійним оновленням засобів масової комунікації. Діапазон **М. к.** надзвичайно широкий — від примітивного кітча (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мильна» опера) до складних, змістово насичених форм (певні види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, поп-арт). Естетиці **М. к.** притаманне постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і вишуканим.

Модернізм (від фр. *moderne* — новітній, сучасний) — сукупність літературних напрямів і течій, що сформувалися на початку XX ст., яким притаманні нова суб'єктивно-індивідуалістська концепція людини та пов'язане з цим протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам мистецтва XIX ст. **М.** заперечує художні принци-

пи реалізму й натуралізму, натомість утверджує елітарність творчості митця, переважання форми над змістом, художню суб'єктивність, використання «потoku свідомості», застосування «монтажу», міфотворчість.

Монта́ж (фр. *montage* — піднімання) — таке поєднання частин, епізодів, яке викликає в читача потік певних асоціацій. Прийом **М.** широко застосовується в авангардистській поезії, постмодерністських творах. **М.** характерний для «епічного театру» Б. Брехта.

Пара́бола (від грец. *parabole* — порівняння, зіставлення, наближення) — невелика розповідь алегоричного характеру, що має повчальний зміст і особливу форму оповіді, яка рухається по кривій (параболі): розповідь розпочинається з абстрактних предметів, поступово наближається до головної теми, а тоді знову повертається до початку (наприклад, Притча про блудного сина в Новому Завіті).

Постмодерні́зм (від латин. *post* — за, після, далі + модернізм) — світоглядно-мистецький напрям у літературі, філософії та мистецтві, що виник в останні десятиліття ХХ ст. і поширився переважно в США та Франції. Для **П.** характерні умовність літературних форм, фабули, розповіді, часте використання імітації, цитат, пародії, наслідування, запозичення. Постмодерністи однаково ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до елітарної, так і до масової літератури.

«**Потік свідомості**» — зображення психіки людини наче ізсередини; спосіб оповіді, який детально показує психічний процес, якомога точніше фіксує думки й почуття у вигляді «потoku», «річки». У розповіді відсутня хронологія й логіка. Картина світу складається з безлічі епізодів, з яких автор створює певну модель.

«**Принцип айсберга**» — стилістичний прийом, коли читачеві відводиться роль «співавтора», який самостійно осягає підтекст. За рахунок свідомого спрощення тексту, граничного стиснення описів, викладення фактів без авторської оцінки, мінімізації вживання прикметників, позначення художнього часопростору (хронотипу) однією-двома деталями, уникнення розгорнутого відтворення внутрішнього світу героїв розширюється поле читачьких асоціацій.

Притча — короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді. На відміну від байки **П.** містить певну дидактичну ідею.

Реалізм — літературний напрям, представникам якого властиві правдиве й усебічне зображення і дослідження дійсності (зокрема, типізація життєвих явищ). **Р.** притаманні раціоналізм, психологізм, соціологізм та історизм. Характер і вчинки героїв зумовлені їхнім соціальним походженням і суспільним станом, умовами повсякденного життя й психологічною ситуацією. У реалістичній літературі переважають епічні прозові жанри, зокрема роман, послаблюється роль лірики. Митці **Р.** намагаються дослідити життя людини за допомогою художніх образів, щоб сформулювати певні закони чи правила людського буття, у філософському плані вони надають перевагу розв'язанню поставлених проблем на засадах загальнолюдських цінностей.

Ремінісценція (від пізньолатин. *reminiscentia* — спогад) — риси в художньому тексті, які нагадують інший твір (образи, мотиви, цитати, сюжетні ходи тощо).

Роман-міф — епічний твір значного обсягу (роман), у якому використані особливості міфічного світобачення: вільне повернення від історичного (лінійного) до міфічного (циклічного) часу, сміливе поєднання реального та ірреального (елементи магійного реалізму). Зазвичай міф — це не єдина сюжетна лінія, він співвідноситься з різними історичними та сучасними темами. Для **Р.-м.** характерна ситуація, коли в сучасних явищах прозирає не тільки минуле, а й майбутнє.

Символ (від грец. *symbolon* — знак, прикмета) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому на відміну від знака має безліч тлумачень. «Символ є справжнім **С.** лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магійною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині» (В. Іванов). У поезії символістів **С.** притаманні спонтанність (несподіваність, непередбачуваність) з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування.

Символізм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., що виник у Франції, а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). У **С.** конкретний художній образ перетворює-

ється на багатозначний символ. Завдання митця – угадати, відчутти, побачити зв'язки між предметами та явищами, «розплутати» їх, показати таємничу залежність усього на світі. Інформаційно-розповідна функція мови у віршах символістів поступається місцем функції сугестивній (навіювальній).

Сугестія (від латин. *suggero* – навчаю, навіюю) – вплив на читача не через аргументацію чи логічну систему висновків (раціональний вплив), а за допомогою навіювання йому певного настрою. **С.** стала однією з основних художніх ознак поезії символістів, які вважали творчість магією, надавали великого значення настроєвості твору, відкидаючи його буквальне тлумачення й залишаючи читачеві свободу в трактуванні сюжетів і образів (важлива естетична установка символістів – «про неясне говорити неясно»). У поезії **С.** зазвичай реалізується за допомогою звукопису, натяку, використання символу й асоціації. У сугестивній поезії основну роль відіграють асоціативні зв'язки, яскраві метафори, синтез художніх явищ у межах багатозначного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики. Така поезія наближена до музики, бо важливішою стає мелодійність тексту («найперше – музика в слові»), а не лексичне значення слів.

Сюрреалізм (фр. *surrealisme* – букв. надреалізм) – авангардистська течія, яка виникла на межі 10–20-х років ХХ ст. спочатку в літературі, а потім поширилася на інші види мистецтва. Термін **С.** запровадив Г. Аполлінер. **С.** проголосив джерелом мистецтва сферу несвідомого (інстинкти, сні, видіння, марення), а його методом – розрив логічних зв'язків, які замінювалися суб'єктивними асоціаціями.

Футуризм (від латин. *futurum* – майбутнє) – авангардистська течія модернізму. Протягом 1910–1920-х років цей стиль бурхливо розвинувся в Росії. Першою й найпопулярнішою футуристичною групою там стала «Гілея» (Гілеєю в давні часи називали землі між пониззям Дніпра й Чорним морем, а майже всі учасники групи – В. Маяковський, Д. і М. Бурлюки, В. Хлебников, О. Кручоних та ін. – були українцями за походженням і орієнтувалися на прадавнє українське, скіфське мистецтво). Футуристи оголосили війну задекларованому символістами існуванню двох світів – реального й потойбічного. Вони були переконані: мистецтво повинне не відображати життя, а свавільно його перетворювати.

Узагальнення та систематизація вивченого матеріалу у 8–11 класах

Виконайте тестові завдання¹

1. Який з-поміж перелічених творів починається рядками:
*«Гнів оспівай, о богине, нащадка Пелея Ахілла згубний, що дуже ба-
гато ахеям лиха накоїв...»?*

- А «Іліада»
- Б «Одіссея»
- В «Божественна комедія»
- Г «Енеїда»

2. До якого жанру належить твір, герой якого виголосив: *«Не
думайте, що то з сваволі й гордощів мовчу я, — в грудях серце розри-
вається, коли погляну на оцю ганьбу свою!»?*

- А епічна поема
- Б комедія
- В трагедія
- Г сонет

3. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів напи-
саний гекзаметром?

- А *Так музики ж всякчас і знов! Щоб вірш твій завше
був крилатий, щоб душу поривав — шукать нову
блакить, нову любов.*
- Б *Аж моторошно робиться самому, коли згадаю
праліс той заклятий, бір непрохідний в мороці
страшному! Зі смертю лиш це можна порівняти.
Та знову долю я знайшов щасливу, а як — про те ви
будете читати.*
- В *Шукай людину скрізь: на бідному постой, у закутку
нужди, й у пишному покої. Одна душа жива
за сто Кааб дорожча! Чому ж ідеш до них?
Шукай душі живої!*
- Г *Всяких людей надивився, міста їх і звичай бачив,
в морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею,
щоб і себе врятувать, і друзів додому вернути.*

¹ Тестові завдання узгоджені з вимогами Українського центру оцінювання якості освіти до зовнішнього незалежного оцінювання (ЗНО).

4. Визначте рядок, де постійний епітет ужито правильно:
- А** шлемоблищучий Одиссей
 - Б** прудконогий Одиссей
 - В** велемудрий Одиссей
 - Г** міднобронний Одиссей
5. Який з-поміж названих персонажів вважається «вічним образом»?
- А** Харон
 - Б** Агамемнон
 - В** Ахілл
 - Г** Прометей
6. Яку історичну подію взято за основу «Пісні про Роланда»?
- А** похід іспанців у мавританські землі
 - Б** похід маврів у іспанські землі
 - В** похід іспанців у франкські землі
 - Г** похід франків у іспанські землі
7. Яка з перелічених тем є провідною в «Пісні про Роланда»?
- А** боротьба за руку і серце чарівної дами
 - Б** боротьба за зачаровані скарби
 - В** боротьба за рідну віру
 - Г** боротьба проти злих сил природи
8. Хто додав епітет «божественна» до первісної назви («Комедія») поеми Данте?
- А** Мольєр
 - Б** Боккаччо
 - В** Шиллер
 - Г** Вольтер
9. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів написаний герциною?
- А** *Немов кадило, цвіт димує в тишині, і серце скрипки
десь тремкоче стоголосне. Меланхолійний вальс
та очманіння млює, як віттар, небеса високі
і смутні.*
 - Б** *І юних, і старих — всіх поглинає час, і невеликий
нам дається днів запас. Ніщо не вічне тут:
ми підемо так само, як ті, що вже пішли й що
прийдуть після нас.*

- В** *Я вже стояв під самою горою, коли пантера бистра,
розшаліла, із шкурою плямистою, рябою, мене в моєму
русі зупинила. Прогнать її — було і думать годі, і далі
йти зробилося несила.*
- Г** *Несіть мене звідсіль, вагони і фрегати! Тут
обертаються всі людські сльози в твань! Чи правда,
що не раз печальний дух Агати говорить: покидай
світ злочину й страждань? Несіть мене звідсіль,
вагони і фрегати!*

10. Кому з перелічених поетів належать рядки: «У кого кожний день в запасі півкоржа. У кого свій садок і хата не чужа, хто в рабстві не родивсь і сам рабів не має, у того світлий зір і радісна душа»?

- А** Данте
Б Вергілію
В Петрарці
Г Омару Хайяму

11. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів належить до жанру рубаї?

- А** *Скажено хлюпали припливи океанські, а я, колись
глухий, як мозок дівчорі, все за водою плив!
І заколот гігантський зняли півострови,
простори і вітри.*
- Б** *Відходив день, і всі земні тварини звільняв вечірній
присмерк від втоми; і тільки я, на всій землі
єдиний, вів боротьбу самотнього сіроми з дорогою,
а водночас з журбою, про що й скажу, в правдивості
свідомий.*
- В** *В твоєму погляді — і присмерк, і світання, як вечір
грозовий, приносиш аромат. Німим стає герой з твого
причарування, і сміливішає дитина во сто крат.*
- Г** *І юних, і старих — всіх поглинає час, і невеликий
нам дається днів запас. Ніщо не вічне тут:
ми підемо так само, як ті, що вже пішли й що прийдуть
після нас.*

12. Хто з перелічених героїнь є персонажем твору літератури Відродження?

- А** Лорелея
Б Гретхен
В Пенелопа
Г Офелія

13. Хто з літературних персонажів прагнув у світі «зло знищити, беззаконня скасувати, сваволю впинити, помилки виправити»?

- А Роланд
- Б Дон Кіхот
- В Гамлет
- Г Санчо Панса

14. По скільки рядків мають строфи, з яких складається цей вірш: «Де погляд ніжний, де чарівний вид; де постать горда, де струнка постава, де мова та бентежна й величава, що завдає негідникові встид? Де сміх, що жалить того, хто набрид? Де та душа, що, мов зоря яскрава, висока й гідна владарського права, небесний нам осяяла блакит? Я вами дихаю, для вас палаю, я народивсь для вашого єства, без вас мені нема й не треба раю; як радість відійшла моя жива, в словах надію я плекав безкраю, та вітер порозвіював слова»?

- А 2+3+3+2
- Б 4+4+3+3
- В 3+3+4+4
- Г 4+4+4+2

15. Кого Гамлет називає «літописцями століть»?

- А історіографів
- Б акторів
- В королів
- Г могильників

16. Якому літературному напрямку були притаманні прагнення вразити читача, пишна метафоричність, підкреслена схильність до контрасту й антитези?

- А романтизмові
- Б символізмові
- В бароко
- Г реалізмові

17. Що означає слово «класицизм» у перекладі з латини?

- А правильний
- Б гармонійний
- В зразковий
- Г урівноважений

18. Мистецтво якої доби представники класицизму вважали взірцем художньої досконалості?

- А бароко
- Б античності
- В Відродження
- Г Середньовіччя

19. Визначте літературний напрям, представникам якого адресована порада: *«Сюжет високий ви обрали чи жартливий — уму коритися повинні завжди світи, бо римі з розумом не слід ворогувать. Вона — невільниця і мусить послух мать»?*

- А реалізм
- Б романтизм
- В бароко
- Г класицизм

20. У якому рядку перелічені письменники доби Просвітництва?

- А Шиллер, Гете, Гюго
- Б Шиллер, Гете, Мольєр
- В Шиллер, Гете, Вольтер
- Г Шиллер, Гете, Буало-Депрео

21. Герой якого твору виголошує фразу, що стала крилатою: *«Теорія завжди, мій друже, сіра, а древо життя — золоте»?*

- А «Фауст»
- Б «Божественна комедія»
- В «Гамлет»
- Г «Пісня про Роланда»

22. У якому творі літератури ХХ ст. відчутне відлуння трагедії «Фауст»?

- А «Старий і море»
- Б «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
- В «Чума»
- Г «Майстер і Маргарита»

23. Який з-поміж названих персонажів вважається «вічним образом»?

- А Санчо Панса
- Б Гектор
- В Журден
- Г Фауст

24. Визначте рядок із характерною ознакою романтизму

- А** широке використання звукопису, навіювання певного настрою
- Б** жорстке дотримання чітких правил і норм
- В** наявність мотивів світової скорботи
- Г** докорінне ламання усталених норм, нестримне експериментаторство

25. Яка характерна риса романтизму втілена у вірші Г. Гейне «Не знаю, що стало зо мною...»?

- А** наявність байронічного героя
- Б** наявність фольклорного персонажа
- В** наявність мотиву романтичного бунту
- Г** наявність мотиву самотності

26. Яка з перелічених рис романтизму втілена в сатиричній казці Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес...»?

- А** наявність головного героя — похмурого одинака із загадковим минулим
- Б** протиставлення двох світів: філістерів та ентузіастів
- В** провідна роль мотивів національної туги
- Г** домінування мотивів світової скорботи

27. Визначте автора твору, де є такий портрет-гротеск: *«Голова в потвори глибоко запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а зразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку»?*

- А** Байрон
- Б** Гофман
- В** Пушкін
- Г** Лермонтов

28. Прочитайте твердження і дайте відповідь на запитання:

1. Письменники-романтики ігнорували національний колорит і орієнтувалися виключно на зразки античного мистецтва.

2. Письменники-романтики використовували фольклорні мотиви.

- А** правильним є перше твердження
- Б** правильним є друге твердження
- В** правильними є обидва твердження
- Г** обидва твердження є неправильними

29. Якому літературному напрямку опонували романтики, проголошуючи тезу, що «правила — це милиці, а генієві милиці не потрібні»?

- А реалізму
- Б бароко
- В класицизму
- Г імпресіонізму

30. Хто є автором цього вірша: *«Великі та німі Гирейв двір і сад!
По ганках, що мели покірних баш тюрбани, через потуги трон і лю-
бощів дивани літає сарана, повзе холодний гад. Повився темний
плющ і дикий виноград по вікнах, по стіні подобою альтани; руїна —
пише тут на мурах гість незнаний, як Валтасарові, на віковічний
згад. А в залі ще стоїть окраса мармурова: гарему то фонтан. Сльо-
за його перлова спадає по сльози і промовля щомить: “О де ви, де те-
пер, любов, можутья й славо, що мали у віках сіяти величаво? Гань-
ба! Немає вас, а джерело дзвенить”»?*

- А Пушкін
- Б Лермонтов
- В Гейне
- Г Міцкевич

31. Укажіть рядок із характерними ознаками реалізму

- А наявність героя — носія однієї домінуючої пристрасті
- Б порушення всіх норм і правил, герой — самотній бунтівник
- В правдоподібне зображення життя людини і суспільства, аналіз законів суспільного розвитку
- Г настанова на музичність і нечіткість сенсу фрази, широке використання звукопису, навіювання певного настрою

32. Яким зображує Гобсека О. де Бальзак?

- А служником золота і водночас філософом, що провидів потаємну суть буржуазного суспільства
- Б жалюгідним скнарою, що не вміє дотримувати слова і цінує лише прибутки
- В злим генієм, позбавленим будь-якого співчуття і почуття справедливості
- Г доброчинцем, який позичає гроші під низькі проценти і цим допомагає клієнтам

33. У якому з творів розвінчано теорію про «припустимість» убивства людини людиною «по совісті»?

- А «Анна Кареніна»
- Б «Злочин і кара»
- В «Пригоди Олівера Твіста»
- Г «Гобсек»

34. Визначте провідну думку повісті «Гобсек»

- А світом правлять гроші, адже за них можна придбати практично все
- Б влада грошей навіть непересічну людину перетворює на вексель, автомат
- В золото приносить владу та достаток, тому його накопичення є шляхом до незалежності
- Г золото є «душею» капіталістичного суспільства

35. Що є головною причиною злочину Родіона Раскольникова?

- А прагнення до збагачення шляхом привласнення майна старої лихварки
- Б задоволення почуття помсти за злиденне життя і постійні приниження
- В намагання перешкодити шлюбу «за розрахунком» сестри Дуні з Лужиним, якого вона не кохала
- Г спроба перевірити теорію на практиці

36. У якому творі висловлено думку: «Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво»?

- А «Анна Кареніна»
- Б «Війна і мир»
- В «Злочин і кара»
- Г «Портрет Доріана Грея»

37. Хто є автором рядків: «О Капітан! мій Капітан! Позаду путь трудна, всі бурі корабель здолав, і слава нам луна»?

- А Рембо
- Б Вітмен
- В Малларме
- Г Бодлер

38. Хто є автором рядків: *«Я блискавицями роздерте небо знаю, прибої, течії, смеркання голубі, світанки, збуджені, мов голубині зграї, і те, що може лиш примаритись тобі»?*

- А Бодлер
- Б Верлен
- В Рембо
- Г Вітмен

39. Хто з поетів ХХ ст. є автором вірша, що починається словами: *«Ось дерево звелось. О виростання! О спів Орфея! Співу повен слух. І змовкло все, та плине крізь мовчання новий початок, знак новий і рух...»?*

- А Блок
- Б Ахматова
- В Рільке
- Г Пастернак

40. Що символізує червоний колір у фіналі вірша Г. Аполліне-ра *«Зарізана голубка й водограй»*: *«...олеандри всі в крові і сонце ранене в траві на багрянистім горизонті»?*

- А схильність поета до розгляду екологічних проблем
- Б захоплення поета імпресіоністичним живописом
- В співчуття поета до жертв кривавої війни
- Г поетизацію краси природи шляхом оспівування палахкотіння заходу сонця

41. Що вважає М. Булгаков найгіршою людською вадою, зображуючи ершалаїмський світ?

- А брехню
- Б підлість
- В боягузтво
- Г жадібність

42. Епіграфом до якого твору став вислів Д. Дефо: *«Якщо вільно зобразити ув'язнення через інше ув'язнення, то й вільно зобразити будь-який реально існуючий предмет через щось зовсім неіснуюче»?*

- А *«Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»*
- Б *«Старий і море»*
- В *«Перевтілення»*
- Г *«Чума»*

43. З історією якої країни пов'язана назва оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»?

- А Стародавнього Риму
- Б Стародавньої Греції
- В Персії
- Г Стародавнього Єгипту

44. Хто з героїв літератури ХХ ст. каже: *«Людина створена не для поразки... людину можна знищити, а здолати не можна»*?

- А Ріє
- Б Сантьяго
- В Рамбер
- Г безіменний герой «Подорожнього...»

45. У якому рядку перелічені письменники-постмодерністи?

- А Павич, Еко, Хемінгуей
- Б Павич, Еко, Зюскінд
- В Павич, Еко, Камю
- Г Павич, Еко, Кафка

Навчальне видання

Ковбасенко Юрій Іванович

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

**Підручник для 11 класу
загальноосвітніх навчальних закладів**
(академічний рівень, профільний рівень)

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

Редактори *Т. Мусієнко, М. Жук*
Художнє оформлення та макет *В. Кушніренка*
Художній редактор *О. Здор*
Технічне редагування
та комп'ютерна верстка *І. Селезньової*
Коректор *І. Барвінок*

Підписано до друку 01.07.2011. Формат 60×90/16.
Гарнітура Петербург. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 21,0. Обл.-вид. арк. 21,96. Ум. фарбовідб. 84,0.
Тираж 40 000 прим. Зам. № 12-05-2122.

Видавництво «Грамота»
вул. Паньківська, 25, оф. 15, м. Київ, 01133,
тел./факс: (044)287-11-44, 287-11-66, 287-11-88,
253-98-04, 253-90-17, 253-92-64
E-mail: gramotanew@bigmir.net
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»
у ТОВ «ПЕТ»
Свідоцтво ДК № 3179 від 08.05.2008 р.
61024, м. Харків, вул. Ольмінського, 17