

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

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

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

Психолого-педагогічну експертизу проводив
Інститут педагогіки НАПН України.

Ковбасенко Ю. І.

К 56 Світова література : Підручн. для 11 кл. загальноосвіт. навч.
закладів (рівень стандарту). — К. : Грамота, 2011. — 272 с. : іл.
ISBN 978-966-349-304-6

Підручник повністю відповідає чинній програмі для 11 класів (рівень стандарту). У ньому розглянуто провідні тенденції розвитку літературного процесу ХХ — початку ХХІ ст. на прикладах життя і творчості Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Булгакова, Р. М. Рільке, Г. Аполлінера, О. Блока, А. Ахматової, Б. Брехта, А. Камю, Е. Хемінгуея, Г. Гарсія Маркеса, М. Павича.

Підручник зорієнтований на роботу школярів під керівництвом учителя та самостійне опрацювання ними навчального матеріалу. Наявність обов'язкового та додаткового літературознавчого й культурологічного матеріалу допоможе учням успішно підготуватися до різноманітних форм поточного та підсумкового моніторингу (у т.ч. ЗНО) навчальних досягнень не лише зі світової та української літератур, а й також з історії та інших суміжних дисциплін.

УДК 82(100).09(075.3)
ББК 83.3(О)я721

ISBN 978-966-349-304-6

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



ЗМІСТ

Від автора	7
------------------	---

З ЛІТЕРАТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ століття

ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА	10
--	----

Франц Кафка	27
«Перевтілення»	34
Джеймс Джойс	41
«Джакомо Джойс»	43
Михайло Булгаков	53
«Майстер і Маргарита»	63

ГЛИБИННІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ ПОЧАТКУ ХХ століття ..	79
---	----

Райнер Марія Рільке	81
«Орфей, Еврідіка, Гермес»	85
«Ось дерево звелось...»	89
Гійом Аполлінер	92
«Каліграми. Вірші Миру і Війни» («Зарізана голубка й водограй»)	98
«Лорелея»	101
«Міст Мірабо»	103

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ	107
---------------------------------------	-----

Олександр Блок	119
«Незнайома»	128
«Весно, весно, без меж і без краю...»	131
«Скіфи»	133
Анна Ахматова	140
«Реквієм»	147

З ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX століття

ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА ... 154

Бертольт Брехт	162
«Життя Галілея»	169
Альбер Камю	175
«Чума»	179
Ернест Міллер Хемінгуей	187
«Старий і море»	192
Габріель Гарсія Маркес	198
«Стариган із крилами»	203

З ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI століття

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ 212

Милорад Павич	220
«Дамаскін»	224

УЗАГАЛЬНЕННЯ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ

ВИВЧЕНОГО МАТЕРІАЛУ 236

Тестові завдання 257

Словник літературознавчих термінів 266



Шановні одинадцятикласники!

«Усе минає»... Цей знаменитий вислів на персні мудрого царя Соломона стосується і вас, шановні випускники. Проходить дитинство, минає останній шкільний рік, завершується вивчення світової літератури...

Згадайте: протягом усіх років навчання вам завжди й постійно допомагали мудрі поради чи глибокі сумніви, елегійні скарги чи іскрометні дотепи багатьох людей, яких ви особисто ніколи не знали. Ці люди — письменники, справжні Майстри (у булгаковському сенсі цього слова), які вмістили у свої твори часточку власної душі й серця, за крилатим висловом Горація, «частку кращу свою». У своїх шедеврах (адже в школі ви вивчали шедеври, перевірені століттями, а то й тисячоліттями!) ці генії світової літератури передали вам не лише *свій власний* (хоча й, безумовно, цінний) *досвід*, а й *досвід усього людства*.

Так, із Гомерових поем до вас промовляє сива античність. Дантові терцини напоєні медом мудрості екзальтованого Середньовіччя, а довершені Шекспірові рядки несуть велич злету Відродження. Коли ж безмежна й щира ренесансна віра в людину, у її позитивну сутність і безмежні можливості похитнулася, на допомогу людству знову прийшло Художнє Слово. Барокові твори (XVII ст.) просякнуті духом неспокою, тяжіючи до різких контрастів (адже й людське життя сповнене несподіваних змін і суперечностей), бо ж письменники прагнули вразити читача барвистим стилем, риторичним оздобленням творів, уживаючи пишну й навіть надлишкову метафоричність і алегоричність. А їхні сучасники-класицисти (XVII–XVIII ст.) пішли в абсолютно протилежному напрямку, різко протиставляючи бароковій надлишковості — чітку зваженість, надмірності — почуття міри та жорстку нормативність, одним словом, хаосу людського буття та душі — космос класичного (взірцевого) мистецтва.

Проте невдовзі маятник хитнувся в протилежному напрямку, тож у вподобаннях читачів унормовані та надміру раціоналістичні твори класицизму поступилися місцем доробку ірраціонального, чи то меланхолійно-замріяного, чи то буремно-бунтівного романтизму (XIX ст.). Хіба ж іноді ви не впізнавали своїх настроїв і почуттів у переживаннях самотніх або бунтівливих героїв Байрона, Міцкевича чи Лермонтова?

Безліч плідних думок і творчих знахідок залишили нащадкам також письменники-реалісти (середина — кінець XX ст.), твори яких позначені прагненням не втікати (як це робили романтики) від буденного життя, а ретельно досліджувати його, надто ж — взаємовпливи особистості та суспільства. А наприкінці XX ст. мистецько-естетичний «мейнстрим» визначали вже представники раннього модернізму...

Цього року ви вивчатимете літературу XX — початку XXI ст., тобто літературу порівняно або й зовсім нову, яка продовжує свій розвиток і в наші дні, навіть тоді, коли ви читаете ці рядки. Адже художня література — це живий процес. Причому письменники минулих століть впливають на творчість нинішніх. Так, твори Річарда Баха чи Патріка Зюскінда, Паоло Коельо чи Італо Кальвіно, Мілана Кундери чи Харукі Мураками, Джоан Кетлін Роулінг чи Януша Леона Вишневського та багатьох-багатьох інших письменників наприкінці XX — на початку XXI ст. міцно пов'язані сотнями й тисячами чітко впізнаваних або ледь помітних ниточок із творами згаданих вище епох.

Шановні випускники, для осягнення сучасної літератури вам часто потрібні будуть знання, отримані раніше. Зате ж і задоволення від такого «заглибленого» прочитання літературного твору не йде в жодне порівняння з його квапливим «скануванням» читачем-новачком...

Нині можна почути, що книжку замінює Інтернет, а література й культура, мовляв, «утекли на університетські кафедри». Однак я впевнений — книжку не замінить ніщо, а читацьке коло ніколи не обмежиться професорсько-викладацьким складом гуманітарних вишів. Чому? Тому, що «РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ!».

Тож успіхів вам, шановні випускники, в опануванні найвищих злетів Духу Світового!

З повагою, автор

З ЛІТЕРАТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ



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

В історії світової культури кожна епоха, кожне століття має власне обличчя і вагомі здобутки. Цікаво спостерігати, як фахівці з культури певної доби на наукових конференціях або симпозіумах із запалом відстоюють неординарність і непересічність свого об'єкта дослідження, своєї епохи. Скажімо, 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 матимуть 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 — змусять аудиторію шанобливо визнати незаперечний факт: ця доба є однією з основних і надзвичайно 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.?

**Бурхливий
і суперечливий
суспільно-історичний
розвиток світу**

Для умонастроїв, що панували в суспільстві наприкінці ХІХ ст. (період «fin du siècle»³), характерні: знервована загостреність почуттів і витончено-меланхолій-

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

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

³ Кінець століття (*букв. з фр.*).

них 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 та катастрофи не забарилися, причому навіть більші та невідворотніші за обіцяні в найпохмуріших прогнозах і антиутопіях...

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 та скалічила життя понад 30 млн осіб, — усе це залишило в пам'яті людства жакливі 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.

XX століття і письменники-пророки

Найчутливішими «лакмусовими папірцями» майбутніх суспільних змін виявилися письменники. На межі XIX–XX ст. стара Європа зі страхом очікувала приходу «нових гунів», азіатів, які принесуть смерть класичній цивілізації. Викликом на це став твір «Скіфи» О. Блока. Реакцію на фобії «кінця XIX ст.», пов'язані з передчуттям настання «царства хама», приходу до влади напівосвічених, цинічно-войовничих «нових господарів життя», утілено в повісті М. Булгакова «Собаче серце».

Експериментальним шляхом із пса Шарика професор Преображенський створив «нову людину» — Шарикова, однак справжньою людиною пес так і не став: «хто був нічим, той став ніким»...

Детальніше про те, як усі ці непрості події зображені в тогочасних літературних шедеврах, ви зможете прочитати у відповідних розділах підручника.

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 відзначила кінець одного світу і початок чогось абсолютно нового». Цим «абсолютно новим» і було XX ст. — століття кризи і зламу, яке багато в чому змінило



О. Екстер. Ескіз костюма
Саломеї. 1917 р.

ментальність людства, зокрема мистецькі й літературні пріоритети та вподобання.

Ще не загоїлися рани Першої світової війни, як на горизонті виник привид наступної. Здавалося, що страшнішого 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 основоположним 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 людству 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. здійснювати злочини не лише проти *людства*, а й проти *людяності*.

Недарма німецький філософ Т. Адорно заявив, що «після Освенціма поезія просто неможлива»...

Звісно, література не мовчала і не стояла осторонь. Антивоєнним пафосом пронизана творчість письменників різних країн, причому тих, хто воював по різні боки: росіянина М. Шолохова, німця Г. Белля, 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 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 нестабільно мінливу естетичну ситуацію не можна пояснити лише егоцентричними амбіціями та безмежним марнославством митців, а надто богемних «геніїв». «Плинність і нестабільність художніх станів», розмаїття векторів пошуку, гарячковий тонус літературного життя пояснювалися набагато глибшими й серйознішими причинами, які впливали із самої суті кризової й переломної епохи...

У суспільній свідомості цієї епохи поступово вкорінюється відчуття нестійкості, зміни колись стабільних форм життя. Відповідні настрої з особливою силою виявляються у сфері мистецтв, у художників виникають передчуття якихось нечуваних і небачених змін. Характерною рисою літератури стає незадоволення багатьох письменників існуючими художніми уявленнями, успадкованими від попередників естетичними нормами. Порівняно з іншими літературними епохами руйнатори авторитетів і традицій не виступали таким широким фронтом, а їхні художні пошуки не виливалися в настільки інтенсивні зміни позицій та переходи з однієї естетичної «віри» в іншу.

Ài Fontes

...Допоки взуття не зноситься, 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 і за законами гармонії тих людей, які ним користувалися...

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

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

С. Далі¹. З промови на мітингу в Сітжес в 1928 р.

¹ Далі Сальвадор (1904–1989) — іспанський живописець, провідний представник сюрреалізму, який небезпідставно заявив: «Сюрреалізм — це я!»



М. Дюшан. L.H.O.O.Q.
1919 р.

Початок ХХ ст. в Європі та Америці ознаменувався на всіх рівнях — у політичному житті, у соціально-повітовому укладі, у галузі науки і техніки — подіями, нововведеннями, відкриттями, які в сукупності провували й чимдалі більше загострювали в суспільній та індивідуальній свідомості сучасників психологічні ефекти відчуження. Цілий ланцюг взаємопов'язаних явищ (від симптомів насування світової війни і аж до процесів, що відбувалися в галузі природничих наук та їх інтерпретації у філософії) сприяв утворенню певної суспільно-психологічної атмосфери, яка й позначилася на художній свідомості. Саме в цей час відбувається глибокий структурний переворот в естетичній свідомості та

художній творчості, формування нових принципів і структур 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 позначала переломну віху. Так, 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 був пов'язаний із нереалістичним зображенням нових феноменів соціального й матеріального світу, із тлумаченням дійсності як абсурду, хаосу, ворожої людині стихії. Модернізм став некласичною моделлю культури, найновішим і найпослідовнішим утіленням естетико-художнього перевороту ХХ ст. Кардинальні зрушення у світогляді та філософсько-науковому мисленні, які спостерігалися на початку ХХ ст., 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 ХХ ст. 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 в 1910-і роки, впливовим чинником світового літературного процесу модернізм стає лише з 1920-х років після опублікування романів Ф. Кафки, появи «Улісса» Дж. Джойса, поем і віршів Е. Паунда, Т. С. Еліота та ін.

Авангардизм 1910–1920-х років і «революція в мистецтві»

На межі 1900–1910-х років на світовому художньому обрії з'являються ультрановаторські явища, які невдовзі отримають узагальнену назву **авангардизм**. До цього збірного поняття 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) та інших письменників;

французький **кубізм** (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. Шкурupій, 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 незабаром розчинилася в німецькому експресіонізмі та французькому сюрреалізмі.

Розширюючи коло читання

Дадаїзм: поетична практика

Трістан Тцара

Пісня дадаїста

пісня в серці дадаїста
дудудуже дадаїста
аж стомила двигуна
дадайного даданā
ліфт із королем носився
з автономом престарим
десницею спокусився
відкусив і папі в рим

ліфт
мав люфт
серцем ліфт знедадаївся
їжте ж шоколад
мийте мізків вроду
дада
дад
попивайте воду¹

¹ Переклад О. Мокровольського.

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

Українське негативне ставлення авангардистів до всього «старого», до того, що, на їхню думку, утілювало відсталу консервативну традицію, характеризувало не лише естетичну, а й суспільну позицію художників. Естетичні прагнення авангардистів до відмови від «усього, що було в мистецтві» неначе збігалися з політичною позицією «нових сил», які відкидали все, що було в старому суспільному устрої. Це втілювалось у сумнозвісній формулі авангардизму: «революція в мистецтві = революції в суспільстві». В окремих випадках (це стосується насамперед італійського та російського футуризму) ненависть авангардистів до традиції, до «застою» виливалася 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» розумілося не лише негативно-руйнівне ставлення авангардистів до усталеної естетичної традиції, до успадкованої від минулих поколінь митців художньої форми, ламання синтаксису й волюнтаристського ігнорування узвичаєних мовних норм, а часто соціально-політична й «лівизна», співчуття до революційних перетворень суспільства. Показовим щодо цього є зізнання російського футуриста В. Маяковського: «Приймати чи не приймати революцію. Такого питання для мене не було. Моя революція!»

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 надмірного їх протиставлення. Відповідь знаходимо десь «посередині». Однак більшість учених схиляється до того, що авангард і модернізм початку ХХ ст. є генетично спорідненими, породженими однією історико-культурною ситуацією, мають чимало спільних рис (заперечення «старого мистецтва», позитивізму, схильність до неоміфологізму, ірраціоналізму тощо). Водночас авангардизм відрізняється від модернізму більшим ступенем заперечення традиції, епатажністю, більшою сміливістю експерименту — безумовним домінуванням «як» над «що».

Ad Fontes

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 цяхи»

В естетичній панорамі початку ХХ ст. авангардизм посідав особливе місце, перебуваючи в опозиції до реалістичного мистецтва. Проте водночас він протистояв також декадансу та дотичним до нього нереалістичним течіям. Так, концепція «чистого мистецтва», або «мистецтва для мистецтва», була чужа експресіоністам або кубофутуристам-«будетлянам» (детальніше див. розділ «Срібна доба» російської поезії»). В авангардній поезії віра переважала над відчаєм, вона була зорієнтована на майбутнє й 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. Так, у деяких країнах (наприклад, у Німеччині в 1910-і роки) авангардизм вийшов на передній план і навіть на певний час справив відчутний вплив на творчість великих письменників-реалістів.

Доля реалізму в літературі першої половини ХХ ст.

Однак у європейських літературах на межі ХІХ–ХХ ст. реалізм загалом зберігає (а часом і набуває) провідне становище в літературному процесі. У Німеччині, а також в 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 ХХ ст.

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



Д. Рівера. Ніч бідняка.
1928 р.

Розвиток реалізму у ХХ ст. супроводжувався як утратами, так і здобутками. З одного боку, влада «саморухомого» життя не завжди стверджувала себе в літературі з такою переконливою силою, як це було у творах О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Л. Толстого чи Ф. Достоевського. Проте, з іншого боку, голос автора звучить чимдалі «стереофонічніше» або й «поліфонічніше», він неначе «ретранслюється» через кожен з елементів художньої структури. У творах Дж. Б. Шоу, Т. Манна, Л. Піранделло, М. Унамуно, П. Барохи та ін. узагальнювальна думка автора знаходить втілення у власне естетичній тканині творчості: у самій фабулі, що подеколи має притчовий («параболічний») характер, у застосуванні різних форм алегоричності, у зверненні 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 акцентування на філософському началі в реалізмі, яке згодом приведе до формування «інтелектуальної драми», а також до того, що Т. Манн (уже в 1920-і роки) називав «інтелектуальним романом».

Прагнення до широти узагальнень викликає й деякі 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 періоди 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 повоєнну епоху (1920–1930-і роки), цей перелік «книжок-підсумків» буде продовжено Р. Марте-ном дю Гаром, Р. Музілем та ін.

Проте оновлення реалізму полягало не лише в розширенні його тематичного та жанрового спектрів. Велике значення мало те, що

такі художники-реалісти, як Т. Манн, Г. Гауптман, А. Шніцлер, К. Менсфілд та інші, з одного боку, не підкорилися диктату натуралізму й постнатуралістських течій, а з іншого — використали художній досвід цих шкіл, зумівши опанувати художні відкриття. З ними були пов'язані, зокрема, такі риси поетики та стилю нового реалізму, як застосування асоціативних принципів оповіді, поглиблення та вдосконалення 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.

Неоміфологізм

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

Однак неоміфологізм має декілька принципових відмінностей від первісної міфології. Таємничою трансцендентною силою, яка панує над людиною, виступає вже не первісна дика природа, як це було в прадавній міфології, а створена людиною цивілізація. Якщо в міфах людина знаходила прихисток від невідомих природних чи містичних сил 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 своєї ж 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 уможливорює зрощення, з одного боку, елементів міфу, вигадки, а з іншого —

натуралістично-побутової, протокольної манери письма. Читаючи оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки, зверніть увагу, як спокійно, неначе в беземоційно-офіційному протоколі, немов щось цілком буденне («а чи могло бути інакше?») описано перетворення людини на комаху: «Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху...»¹ 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

Розширюючи коло читання

Неоміфологізм ХХ ст. Переосмислення епосу Гомера

Вістен Г'ю Оден

Щит Ахілла

З-поза плеча як глянула:
не лози, не оливи,
не мрамур міст доглянутих,
не судна в морі сивім,
нескореним, а вилита
у сййності 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 чобіт
у ряд,
безвиразні, чекаючи, стоять.

Чийсь голос без лиця, 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 теличкі завітчані
і возливань фіали, —
там, де віттар стояти мав,
у сййності металу,
в блимкому горна відсвіті,
що іншого постало.

В колючим дротом схопленій
місцині
чини служиві з нуду жарту
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 вріті.

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

Вся сила й велич цього світу,
що хоч якусь вагу, але несе, —
в чужих руках; тож ці маленькі
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

Як з-за плеча поглянула:
не змаги атлетичні,
і не жінки й чоловіки
у лад ладам музичним
там витанцювують танки, —
у сйяноті металу,
де мали б бути моріжки,
бадилля позростало.
І никає по тому пустирищі

міфологізму з психологізмом, із внутрішнім монологом, що притаманне літературі «потoku свідомості» (Дж. Джойс, згодом окремі твори В. Фолкнера, Н. Саррот).

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 решта, тобто 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, для справжніх гурманів від мистецтва, а з іншого — на тих, хто обслуговує неперебірливий, позбавлений естетичного смаку «натовп», плебс, широкі читацькі маси. 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, 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 утворилася у світі в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. Підґрунтям її появи називають індустріалізацію (ширше — науково-технічну революцію) та урба-

Nota Bene

«Масова культура» — поняття, що охоплює різноманітні явища культури ХХ 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.

нізацію, які саме в цей час набрали нечуваного раніше розмаху. Для промислового (мануфактурного, конвеєрного, цехового) виробництва справді знадобилися широкі маси: мільйони і навіть мільярди робочих рук, людей хоча й елементарно освічених (які принаймні вміють читати й писати), але водночас не надто інтелектуальних. Тобто споживачами продуктів масової культури стали маси людей, не надто вибагливих у художньо-естетичному сенсі, зорієнтованих не на витончене інтелектуально-естетичне задоволення, а швидше на будь-яку (загальнодоступну) розвагу та відпочинок. Тому масову літературу фахівці зараховують до індустрії дозвілля (разом із курортними, культурно-туристичними послугами, поп-музикою, сумнівного ґатунку масовими шоу та ін.).

Крім того, появу масової культури пов'язують із швидкими темпами розвитку засобів масової інформації (ЗМІ), її поширення й тиражування, донесення до споживача. Якщо раніше для того, щоб побачити концерт іноземного музиканта, потрібно було витратити багато часу (дізнатися з чуток або з афіш про його приїзд, придбати квитки, знайти час і поїхати до театру тощо), то нині варто зробити ледь помітний рух рукою й увімкнути плеєр у кишені.

Процес навчання раніше нагадував проповідь монаха послушникам, для яких важливим був його особистий досвід і світобачення (згадаймо, який вплив справив на Ж. Сореля його вчитель, старий лікар армії Наполеона), то нині в конкурентну боротьбу за душі й уми людей (насамперед дітей і молоді) уключається все інформаційне середовище: «від Інтернету й



Р. Mazzim. Закохані. 1928 р.

«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 (а 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».

Гутенберга»¹ аж до телереклами. Університетська освіта поступово витісняється «мозаїчною культурою», або «культурою шуму». Усі перелічені причини та чинники (і ще багато інших) створили винятково сприятливі умови для поширення «вірусу масової культури», який загрожує людству справжнісінькою «епідемією» або й «пандемією».

На превеликий жаль, нині в більшості країн світу (зокрема й в Україні) елітарна культура й література значною мірою відсунуті на маргінесі² життя масовою культурою та літературою. На Заході активно обговорюють проблему втечі елітарної культури на університетські кафедри. Чому так сталося? Насамперед тому, що маскультура звільняє людей від необхідності докладати зусилля для раціонального осягнення певних 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, сублітература, кітчлітература) — багатотиражним розважальним виданням, позбавленим естетичної вартості та збереженим на масове «споживання» як продукт «індустрії дозвілля» («жіночим» романам, кримінальному читиву тощо). Термін «масова література» виник усередині 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 ширвжиток», «банальна белетристика». Нині ж продукцію масової літератури можна побачити на полицях книгарень і супермаркетів, 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», інших відомих картин), які зазвичай не стосуються змісту книжки, «розкручені» імена (а частіше — гучні псевдоніми).

Кредо творців масової літератури таке: «Хто вміє написати листівку, той уміє написати роман». Вдумуватися в зміст чи за-

¹ Гутенберг Йоганн — винахідник книгодрукування. Тож цей вислів тут означає всі канали впливу: і електронні (Інтернет), і паперові (Гутенберг, тобто книговидавання). Саме так — «Від Інтернету до Гутенберга...» — називається стаття відомого письменника-постмодерніста У. Еко.

² *Marginéu* — берег, поле книжки, зошита.

пам'ятовувати банальні, заяложені штампи та ситуації таких творів читачам немає потреби. Про новизну або художні знахідки письменників говорити не доводиться, оскільки успішні штампи переходять з одного видання до іншого, змінюються лише імена героїв і порядок подій, тому твори масової літератури є «легко прогнозованими»: прочитавши перші п'ять-десять сторінок, можна передбачити, чим закінчиться твір. Про творчий, власне, 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 стенографістки переносять текст на папір, а автор просто 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 широких мас читачів, а письменники прагнуть догодити будь-яким смакам читача (фактично — покупця). Тому у творах масової літератури 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 роман, кримінальний роман, шпигунський роман, пригодницький роман, фантастичний роман («фентезі») та ін. Творцям масової літератури байдуже, чи пам'ятатимуть їхні твори через кілька 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 «мильних» 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 насправді успішними авторами творів масової культури зазвичай є люди з доброю класичною елітарною освітою.

Такими є найзагальніші штрихи до історико-культурного 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 зі збірки «Синя далечінь» (1922) українського поета-неокласика М. Рильського, у яких оспівується роль класичної літератури? Як ці дві точки зору співвідносяться з тим, що ви прочитали у вступі про літературу початку XX ст.? Яка з цих двох точок зору (футуристична чи класична) ближча особисто вам? Чому?

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

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

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

5. Як ви розумієте термін «література авангардизму»? Які мистецькі явища має ця узагальнена назва?

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

7. Які раси 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 заперечив дадаїст Т. Тцара у своєму вірші?

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

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

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

11. Що ви знаєте про неоміфологізм? Творчість яких письменників XX 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 докорінна відмінність? Що дало поетові XX ст. використання елементів неоміфологізму?

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

14. Яким є ваше особисте ставлення до масової літератури? Як ви думаєте, чому нині масова культура й література відчутно потіснили елітарну культуру і літературу? Чи бачите ви вихід із цієї ситуації? Який саме?



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



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, зокрема, це стосується й творчості знаменитого австрійського письменника Франца Кафки. Мовляв, жив такий собі відлюдник, вів непомітний спосіб життя маленького чиновника, працюючи дрібним клерком у страховій компанії. Після його смерті здивовані сучасники знайшли в шухлядах письмового столу багато списаного паперу. Коли знайдене надрукували, воно вразило світ. Так у літературі з'явилися геніальні твори Кафки... Що тут правда, а що — міф?... Розгляньмо конкретні факти.

У романі «Процес» Кафки банківський службовець Йозеф К. є обвинуваченим. Він і хотів би виправдатися, але справа в тому, що не розуміє, у чому саме його звинувачують... Нарешті відбувається суд. А оскільки в судовій залі було темно, він мало що збагнув. Звісно, Йозеф здогадується, що засуджений, але не замислюється над тим, який саме вирок йому оголосили, і продовжує жити так, як і до суду. Через тривалий час до нього приходять два чемних, пристойно одягнених пани й запрошують піти з ними. Вони виводять його за межі міста, кладуть голову на камінь і ввічливо заколюють двосічним ножом м'ясника. Умираючи, він вимовляє лише два слова: «Як собака»... Якщо врахувати, скільки у XX ст., уже після смерті Кафки, особливо в тоталітарних країнах відбудеться усіяких абсурдних (але з багатьма людськими жертвами) судових процесів, то ця алогічна ситуація з роману «Процес» сприйматиметься як справжнісіньке *віщування письменника-пророка*. І це одна з причин неймовірної популярності Кафки у світі.

Людину спокійно й чемно зарізали, усе відбулося буденно, як на бойні. Цей жах описано так спокійно, неначе йдеться про планове прибирання прибудинкової території. У цьому — увесь Кафка. Узагалі його герой із самого початку позбавлений права на високий

жанр — трагедію. Він проживає життя без натхнень і падінь, без героїзму й злодійства, без минулого й майбутнього — життя абсурдне. «Усе постає переді мною як конструкція», — записав Кафка в щоденнику про своє світовідчуття. Як застигла форма, конструкція можлива, коли всі головні питання вирішені, а для Кафки вони були вирішені від самого початку: влада зла уявлялася йому абсолютною, а отже, спротив їй є неможливим, зобов'язань перед собою і світом немає, тому життя безглузде. І його герой Йозеф К., ідучи на заклання¹, навіть не намагається втекти чи обурюватися...

Нині є чимало страшних історій, створених «під Кафку» спритними письменниками, які прагнуть швидкої слави й грошей. Можливо, на симуляції кошмарів вони трохи й підзаробили, але «другим Кафкою» ніхто не став, це точно. Уважається, що кафкіанський світ відчаю, жаху й безвиході *виріс як з особистої драми* його творця, так і з тієї ситуації, яка саме тоді складалася у світі і в його приреченій Австро-Угорській імперії.

Франц Кафка народився в 1883 р. в єврейській родині в Празі, що була тоді одним із міст цієї імперії. Його духовною батьківщиною стала німецька культура — хлопчика віддали до німецької школи. Батько Франца, людина настирлива, із життєвою хваткою, вибився з бідності в галантерейні крамарі. Тиранічна батьківська вдача з дитинства пригнічувала волю хлопчика й позначилася на його психіці. Пізніше, у відомому **«Листі до батька»** (1919), Кафка



Франц Кафка в дитинстві

писав: «Через Тебе (зверніть увагу, 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 очевидну 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 до «правничої тематики»: судових процесів, виправних закладів, знарядь покарання). Після закінчення університету (1906) Кафка працював (1908–1922) дрібним службовцем у страховому товаристві,

¹ На смерть.

потім — у конторі зі страхування від нещасних випадків, займаючись розслідуванням справ, пов'язаних із виробничим травматизмом. Відточений на службі, сухий, офіційно-діловий, «канцелярсько-протокольний» стиль вплинув і на його творчість. «Художні твори Кафки, — пише відомий український дослідник його творчості академік Д. Затонський, — майже не відрізняються від його щоденникових записів, листів, афоризмів тощо... Творчості Кафки притаманні шокуючі поєднання жажливої фантазмагорії з тверезою буденністю, утіленою насамперед у навмисне архаїзованому стилі, сповненому канцеляризмів».

Надзвичайної популярності 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 є зображення внутрішнього стану «маленької людини» в період соціальних зрушень, що ми й знаходимо у творах письменника.

Особлива сила впливу творів Кафки на читача якраз і полягає в уражаючому контрасті, у «поєднанні непокданого». З одного боку, усі його жахи, чудовиська, потвори, кошмари та привиди вимагали, здавалося б, надривно-рваного стилю, волення на повні груди (що й робили інші експресіоністи, і не лише письменники, до речі, — досить кинути побіжний погляд на відому картину Е. Мунка, що так і називається «Крик», яка стала подією у світовому експресіонізмі). З іншого ж боку, письменник пише про всі ці жахи й примари настільки незворушно, неначе веде нудний протокол для своєї страхової контори. І ефект перевершує всі сподівання: так на глядача діє підкреслений спокій людини, яку садять на палю, а вона 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 хащах



Е. Мунк. Крик. 1893 р.

сучасної цивілізації, віддзеркалив процес неминучої бюрократизації державної влади при збереженні імітації «демократичного» суспільства¹.

Щоденне (за родом служби агента із страхування від нещасних випадків) зіткнення з людським горем посилювало похмурі настрої й без того схильного до песимізму юнака. Притулком від тусклої повсякденності стало мистецтво. «Усе, не пов'язане з літературою, я ненавиджу, — писав Кафка. — Мені нудно ходити в гості, страждання та радощі моїх родичів наводять на мене безмірну нудьгу. Розмови позбавляють усі мої думки важливості, серйозності, справжності». Захоплення письменством у сім'ї не заохочувалося, тож йому доводилося це приховувати. «Для мене це жахливе подвійне життя, — писав він у щоденнику, — з якого, можливо, є лише один вихід — божевільня». 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 (згодом той став біографом Кафки). «В останню мить мені пощастило, утрутившись абсолютно безцеремонно, захистити його від “люблячих батьків”, — пише М. Брод у книжці “Франц Кафка. Біографія”, — Якщо батьки його так люблять, то чому вони не дадуть сину 30 000 гульденів, як доньці, аби він міг піти з контори і де-небудь на Рив'єрі, у дешевому містечку, писати твори, які Бог має намір через нього передати світові». Як не дивно, а вісім сторінок листа М. Брода таки справили на фрау Кафку певне враження: від обов'язків крамаря Франца позбавили, хоча службу він змушений був продовжувати. Мабуть, драматичні стосунки з батьком пояснюють особливу любов Кафки до «Підлітка» Ф. Достоєвського, герой якого, як і письменник, упродовж років теж розгадував фатальну загадку батькової влади над ним. Від батьківського тиску Кафка так і не позбувся до кінця свого недовгого життя. Навіть на порозі смерті, за свідченням М. Брода, «він приймав від сім'ї гроші та продуктові посилки в стані великої пригніченості. Адже йому здавалося, що це загрожувало його ледь досягнутій самостійності».

Франц Кафка, з його слабким характером і страхами², відчував себе сам на сам зі всесвітньою «пасткою», жертвою й іграшкою великих і малих сил, що безцеремонно вривалися в його існування.

¹ І в цьому Кафка виявився пророком: найстрашніші тирани XX ст. — Гітлер і Сталін — прийшли до влади саме завдяки тому, що формували й догоджали сірому та безликому, але всесильному «апарату держслужбовців», безжально й методично винищуючи всіх яскравих особистостей навколо себе (за принципом: «чим темніше небо, тим я яскравіша зірка»).

² «Основа мого ества — страх», — написав Ф. Кафка своїй коханій.

Як відомо, найтонші психологи — люблячі жінки. Мілена Єсенська, жінка, яку кохав Ф. Кафка і яка його кохала, 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 не спроможний брехати. Для нього ніде немає притулку та прихистку. Він як голий серед одягнених».

Літературний дебют Ф. Кафки відбувся в 1908 р., коли в журналі «Гіперіон» були надруковані два його невеличких оповідання. Приблизно через шість років Кафка був нагороджений однією з престижних премій Німеччини — премією Фонтане. Отже, не можна сказати про роль невизнаного генія, яку йому іноді хочуть приписати: це було неабияке прижиттєве визнання, про яке багато хто з письменників лише мріяв.

За життя письменника було опубліковано лише кілька його книжок: три збірки оповідань («Спостереження», 1913, «Сільський лікар», 1919 і «Художник голоду», 1924), де вміщено найкращі оповідання — «Вирок», «Перевтілення», «У виправній колонії» та ін. Він працював над романами «Процес» (виданий 1925) і «Америка» (1927), але жодного з них не завершив. Кафка так і не побачив основних своїх творів опублікованими. 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»). Узагалі «тема кохання» багато що пояснює в особистості Франца Кафки. Він був заручений кілька разів — з Феліцією Бауер (двічі) і Юлією Вохришек. Його кохали й він кохав, але попри це щоразу тікав із-під вінця. Чому? Пояснення знаходимо в щоденнику письменника. Напередодні весілля з Феліцією він підбиває підсумок усього того, що свідчить «за» і «проти» одруження — сім пунктів. І «проти» перемагало: «Мені часто необхідно залишатися самому. Усе, що я зробив, є результатом усамітненості... Чи не буде (шлюб) на шкоду письменству? Тільки не це, тільки не це!» Потрібно зауважити, що, попри притлумлену



Франц Кафка замолоду



Франц Кафка
з Феліцією Бауер

батьком здатність до волевиявлення, Ф. Кафка зберіг маніакальну зятість у відстоюванні власної творчої свободи. Ця сама жага творчої свободи й сформувала його звичку до самотності.

Феліція, одразу відчувши його охолодження, слала 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 так і залишився самотнім.

У 1920 р. Ф. Кафка познайомився з М. Єсенською, талановитою журналісткою й першою перекладачкою його творів чеською мовою. Вона була однією з тих, хто ще за його життя по-

бачив у ньому геніального письменника. Добре знаючи чеську мову, письменник зумів гідно поцінувати її літературні здібності. Мілена стала найбільшим його коханням. Проте, кохаючи його, вона не поспішала розлучатися зі своїм чоловіком, віденським банкіром. Дотепна, життєрадісна та енергійна, жінка зуміла розворушити похмурого та боязкого Кафку, цього «худючого здоров'я», який, призначаючи побачення, абсолютно серйозно писав: «Прошу тебе, Мілено, не лякай мене — не з'являйся несподівано збоку або ззаду». Вона викликала й безмежну довіру до себе, що спонукало відлюдкуватого Кафку бути з нею надзвичайно відвертим: «Я хворий духом, а захворювання легенів є лише наслідком того, що духовна хвороба вийшла з берегів», — писав письменник їй про прогресуючий туберкульоз, на який він захворів у 1917 р.

Франц Кафка вимагав у листах, аби Мілена залишила чоловіка, проте вона зволікала з рішенням. Можливо, її стримували деякі особливості його натури, які вона не лише бачила, а й відчувала інтуїтивно. Так, саме тоді М. Єсенська перекладала його оповідання «Перевтілення», тож цілком вірогідно могла замислитися над таким, наприклад, «зізнанням» автора: «Я завжди навіюватиму жак людям, а понад усе — самому собі». Причому її позиція не є позицією нерішучої людини (так 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 у Ф. Кафки стосунки також не склалися.

У 1921 р. письменник передав їй свої щоденники та рукописи романів «Замок» та «Америка». За сприяння Єсенської вони були опубліковані вже після його смерті: **«Замок»** — у 1926 р., **«Америка»** — у 1927-му. Ці публікації принесли йому величезну посмертну славу. Світ героїв автора є ірраціональним, зламаним, страшним і безнадійним, він усотав у себе занепадницькі настрої та апокаліптичні страхи, що залишила 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»**. 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 «вирок людині». Боязка маленька людина, дрібний коміво-яжер Грегор навіть подумки не протестує проти фантастичного нещастя, що спіткало його. Неважко здогадатися, що перетворення Замзи є просто матеріалізацією його самовідчуття. Не дивуються його перетворенню й не дошукуються причин цього і його близькі, 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 сім'я полегшено зітхає, сприймаючи це як вирок долі.

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 взагалі (як її розумів Кафка), і вона збігається з формулою його особистого світовідчуття, яку він висловив у вже згаданому *«Листі до батька»*: «Безмежне відчуття провини».

Нині твори сприймаються як одкровення старозавітних пророків. Так, у згаданій ситуації з оповідання *«У виправній колонії»* дослідники вбачають пророцтва про майбутні концтабори. Що й казати, тортури Освенціма чи Бухенвальда перевершили найпохмуріші прогнози Ф. Кафки. А якщо до цього додати, що його три

¹ Франц Кафка одним із перших письменників відчув незахищеність людини у XX ст. Згодом наведену думку з оповідання *«У виправній колонії»* майже дослівно повторить в автобіографії відомий сербський письменник-постмодерніст М. Павич: «Жив я у XX столітті, коли треба було доводити невинність, а не провину».

сестри загинули у фашистських концтаборах, а Гітлер народився саме в Австрії, то твори письменника ще довго будуть непокоїти 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 довго жити важко. Франц Кафка помер у сорок один рік від туберкульозу.

Помираючи, письменник заповів знищити всі свої рукописи, проте його заповіт не виконали, і завдяки М. Броду та М. Єсенській вони побачили світ. І не лише побачили, а й підкорили. Недаремно кажуть, що в літературному світі для талантів смерті не існує: твори письменників продовжують своє життя. Треба зазначити, що серед письменників ХХ ст. Ф. Кафці щодо кількості досліджень його творчості належить провідне місце.

«ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

...Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші,
Гіркі й пісні, глуха душа співа.

Є. Маланюк

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 зробити характеристику його творчості, порівнюючи з деякими художніми пріоритетами «немодерністських» літературних напрямів. А зробити це можна передусім на прикладі аналізу образу головного героя оповідання «Перевтілення» (1916) Грегора Замзи.

Так, дехто з дослідників акцентує увагу на впливі романтизму на творчість Ф. Кафки: «З романтиками Кафку споріднює багато що: і гротескове сприйняття побуту, і туга за абсолютом, що розпливається в туманному серпанку метафізичної невідомості, і схильність до фантастики, сновидінь, у яких доволіно змішуються елементи реальності, а їх комбінації виступають як туманний, нерозгаданий шифр»¹. Якщо проаналізувати проблему, то можна

¹ *Архипов Ю.* Австрійська література // Історія всесвітньої літератури: В 9 т. — М.: Наука, 1994. — Т. 8. — С. 358.

одразу побачити докорінну відмінність між, з одного боку, пересічністю, «ексклюзивністю» персонажів літератури романтизму (неоромантизму), «незвичайними особистостями в незвичайних обставинах», з іншого — підкресленою невиразністю, «буденністю» образу Грегора Замзи. Кафка у своїй звичній манері підкреслено буденної та беземоційної оповіді каже про те, що Грегор — людина звичайнісінька, пересічна: один із багатьох непримітних комівояжерів однієї з численних фірм. І в цьому є величезний «узагальнюючий» потенціал: автор немов натякає або й попереджає, що подібна ситуація може трапитися з кожною людиною.

З другого боку, постать Грегора не вписується і в художню систему реалізму. Хоча реалісти надавали перевагу зображенню постатей 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. Достоєвського. А в долі Грегора все випадкове, можливо, якби він служив в іншій фірмі, то й доля в нього склалася б інакше (а можливо — й ні, адже в абсурдному світі все абсурдне, і навіть пошук закономірностей).

Ми не можемо назвати оповідання Ф. Кафки в усталеному сенсі слова «соціальним», бо соціум не є предметом зображення. Майже нічого не відомо ані про країну, у якій відбуваються події, ані

Оповідання чи новела? (про жанр «Перевтілення»)

Нерідко оповідання «Перевтілення» називають новелою. То до якого ж жанру цей твір належить насправді?

Очевидно, ті, хто вживає стосовно оповідання Ф. Кафки термін «новела», використовують його як синонім до «оповідання» (оскільки обидва терміни позначають прозові твори невеликого обсягу). Проте саме в цьому випадку така «приблизність» є неприйнятною.

Новела (на відміну від оповідання) має несподіваний фінал. Твір же «Перевтілення» закінчується смертю Грегора й байдужо-спокійним поведінням членів його родини, які нарешті дочекалися, поки він помре, аби нарешті мати змогу «поїхати електричкою на природу, за місто». Цю сцену А. Камю вважав однією з найцінніших і найвідворотніших у всій світовій літературі. Саме тут і захований ключ від розгадки концепції Ф. Кафки: такий фінал його твору є *очікуваним*, саме так і підкреслено трагізм існування людини в сучасному світі. Кафка неначе питає: *«Грегор помер, а його родина полегшено зітхнула: а чи могло бути інакше?»* Тож фінал твору є не просто прогнозованим, а й від початку запрограмованим. Отже, навіть ця обставина дає можливість однозначно віднести «Перевтілення» до жанру оповідання, а не новели.



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

про її суспільний устрій. Хіба що деякі штрихи вказують саме на буржуазне суспільство: Грегор — комівояжер, батько його розорився тощо.

Наявність фантастичного елементу у творах Кафки за своєю природою відрізняється від використання її романтиками, коли можна було знайти хоч якусь мотивацію. Так, подарунок феєю трьох чарівних волосин малюку Цахесу вмотивоване її співчуттям до малого курдюля (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. Пояс-

нення цієї «метаморфози» — мовляв, письменник натякав на «комахину» сутність людини — звичайно, аргументоване. Проте аргументоване воно дослідниками-інтерпретаторами «позатекстово», а не ходом оповіді (як у щойно наведених творах Гофмана чи Гоголя).

Грегор Замза — звичайнісінький комівояжер. Не поталанило йому з фірмою; не склалося з коханою — касиркою одного з магазинів: вона так і не спробувала дізнатися, що сталося з її зниклим шанувальником; ні, зрештою, з родиною. За інших обставин, можливо, усе могло б бути інакшим або й не статися зовсім.

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

Звичайно, якоїсь уселенської світової катастрофи Ф. Кафка у своєму творі не зображує, хоча саме він жив в обстановці 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» на 10 років до фірми. З іншого боку, більшої трагедії, ніж загибель людини, у світі немає.

Особливості будови оповідання-міфу

Сюжет твору ірраціональний та фантастичний. Недаремно ж «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 трьохкомпонентну структуру міфу¹ (згодом — і казки). Отже, звичайний комівояжер Грегор Замза одного разу прокинувся комахою. Родина не змогла справитися з таким потрясінням, і Грегор заморює себе голодом. Сюжетна схема класична (теж трьохкомпонентна):

- 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 неабияку його художню майстерність: прийом трикратного (як у міфі чи казці) обрамлення й градаційної (бо з кожним разом напруження зростає) епіфори, бо всі частини закінчуються за великим рахунком однаково, епіфорично: Грегора виганяють: 1) зі звичного кола спілкування; 2) з кімнати; 3) з цього світу взагалі.

Кожна з трьох частин складається з «появи» Грегора в спільній кімнаті і закінчується «вигнанням». Відрізняються причини появи Грегора: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто знаходиться в кімнаті, у другій — намагається допомогти зомлілій матері, у третій — приваблений грою сестри на скрипці. Загалом, за будовою оповідання нагадує конструкцію казки, де герой, зазвичай, має три спроби для досягнення певної мети. Три спроби мав і Грегор Замза. Однак родина тричі відштовхнула його, він їй непотрібний, тож «казка» Кафки, на превеликий жаль, має нещасливий кінець.

Три стани ставлення до Грегора і в родини. 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 налаштується і до Грегора повернеться



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

¹ Згадаймо сакральне число 3, яке багато дослідників виводять від міфічної моделі світу («Світового дерева», «Світової гори»): 1) «верх»; 2) «середина»; 3) «низ».

його звичайний вигляд: «...і батько, й мати чекали перед Грегоровою кімнатою, поки сестра прибирала там, і, як тільки вона виходила, вимагали докладно розповісти, який вигляд має кімната, що Грегор їв, як він цього разу повадився і чи йому, бува, не стало краще». 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 кімната, а вже згодом — 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: «...багато зайвих речей, які не можна було продати, але яких батьки й не хотіли викинути, помандрувало до Грегорової кімнати. Навіть ящик на попіл і ящик на покидьки з кухні. Все, що зараз не було потрібне, робітниця швиденько несла просто до нього; на щастя, Грегор здебільшого бачив саму тільки річ та руку, що її шпурляла. ...у кімнаті вже майже не було вільного місця...» І знову трикратний повтор...

Здається, нічого складного немає 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? Фінал теж не викликає особливих суперечок: фізична смерть Грегора як остаточне «вигнання» його: уже не з кімнати, а з життя — це лише закономірний підсумок ставлення родини до нього. Проте хіба не було в Замзи іншого виходу?

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

Одна з улюблених тем чарівної казки — це розповіді про всілякі перевтілення: принц-лелека і царівна-жаба, Карлик Ніс і брати-лебеді, Лускунчик і Чудовисько. Які ж умови цього й зворотного перевтілення? Це може бути або якесь випробування (прожити якийсь час у жаб'ячій шкурі чи промовчати), знайти заговорене зілля і, зрештою, перебороти свою відразу. Потворна сова з казки Гауфа «Принц-лелека» позбудеться свого вигляду, коли хтось переборе свою відразу й одружиться з нею. Царевич одружився з жабою — і отримав Василису Прекрасну. Дівчина пожаліла помираюче Чудовисько, переборола свою відразу, поцілувала його — і перед нею прекрасний принц. Чи був такий шанс у Грегора?

Коли сталося нещастя з Грегором, родина не змогла перемогти свою відразу й поставитися до нього як до людини. Сестра бере за допомогою ганчірки тарілку, з якої Грегор не випив молока, так

нікому і не спало на думку поговорити з ним, утішити його, розрадити. Щоб не шокувати сестру своїм виглядом, Грегор ховається під диван, протягом чотирьох годин переносить простирадло, щоб ховатися, коли в кімнату зайде сестра. І не тому, що йому боляче, що сестра буде його бачити таким потворним, а тому, що *«сестра й досі не звикла до його вигляду і ніколи не звикне, що їй доводиться силувати себе не втекти, коли вона бачить, як його тіло виглядає з-під канати»*. Тільки мати намагається щось зробити для сина, але далі намірів це не йде. Батько із самого початку ставиться до Грегора вороже: зловіще шипіння батька виганяє Грегора перший раз із кімнати. У своєму нещасті Грегор залишився сам, без підтримки найближчих людей, яким присвятив життя.

Мабуть, значною мірою на філософію оповідання вплинули особисті стосунки Кафки з власною родиною, особливо з батьком. Та не лише в біографії справа, 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. Світ навколо цієї людини — ворожий їй.

Зображення трагічного безсилля «маленької людини», її приреченості червоною ниткою проходить через творчість письменника. Яскравості, художній силі виразу цієї думки, експресії її втілення Кафка не має собі рівних у всесвітньому літературному процесі. Може, у цьому секрет його популярності в усьому світі?



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Кафки.
2. Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів?
3. Як ви думаєте, чому однією з провідних у творчості письменника стала тема самотності людини у ворожому їй світі?
4. На основі аналізу одного чи кількох творів письменника підготуйте повідомлення «Кафка — письменник-пророк».
5. Що таке *гротеск*? Чому художній світ Кафки називають *гротесковим*?
6. У чому полягають особливості стилю Кафки? Наведіть приклади поєднання в його творах реальності та міфотворчості; підкреслено буденного, беземоційності опису фантастичних подій; гротескового відтворення трагізму буття «маленької людини».
7. Охарактеризуйте поведінку близьких Грегора Замзи до, під час і після перевтілення. У чому вона подібна, а в чому відрізняється? Чому?
8. Поясніть причини перевтілення Грегора Замзи. Чи був у нього шанс «видужати», тобто знову стати людиною? Якщо так, то який?
9. Поясніть поділ оповідання на три частини. Що спільного в їх структурі?

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

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

12. Як в оповіданні «Перевтілення» відображено світобачення письменника? Чи є фінал твору закономірним?

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

14. Порівняйте Грегора з образом «маленької людини» у вивченому раніше реалістичному творі.

15. Охарактеризуйте членів сім'ї Грегора Замзи та їхні родинні стосунки.



16. Напишіть твір на одну з тем:

- «Наш світ очима самотнього генія (за творчістю Кафки)»;
- «Людино, збережи своє обличчя!.. (за оповіданням Кафки «Перевтілення»)»;
- Чи згодні ви з такою думкою В. Набокова: «Грегор — людина в комахиній подобі, його сім'я — комахи в людській подобі»? Напишіть про свої враження від твору.



17. Виконайте тестові завдання.

1. Головним художнім конфліктом оповідання «Перевтілення» є зіткнення

- А** різних поколінь, батьків і дітей
- Б** суперечності між роботодавцем і працівником
- В** людського і тваринного в душі людини
- Г** слабкої незахищеної людини і ворожого їй світу

2. Родина Грегора Замзи в оповіданні змальована як модель

- А** типової буржуазної сім'ї **В** Австро-Угорської імперії
- Б** нестабільного світу **Г** буржуазного суспільства

3. Думка про смерть Грегора-комахи як кращий вихід із ситуації вперше виникає в

- А** самого Грегора **В** матері
- Б** батька **Г** сестри

4. Уплив перевтілення Грегора на його сім'ю полягав у

- А** зриванні з неї маски благопристойності, людяності
- Б** підтвердженні великої ролі родини в його житті
- В** руйнації родини, яка виживала завдяки його заробіткам
- Г** підтвердженні великої ролі Грегора в житті родини



Джеймс ДЖОЙС

(1882–1941)

...А в серці у мене, в самій глибині, —
Любові біль...¹

Дж. Джойс

Життєвий і творчий шлях

Видатний ірландський письменник Джеймс Августин Алоїзіус Джойс народився 2 лютого 1882 р. в Дубліні, у ліберальній інтелігентній сім'ї. За наполяганням матері вступив до єзуїтського коледжу, де вивчав філософію, історію, літературу. Після його закінчення відмовився від духовного сану. Потім Джойс вступив до Дублінського університету й здобув блискучу на той час освіту. Своєю спеціальністю він обрав мови і продовжив вивчення філософії.

Батько Джеймса, Джон Джойс, навчив хлопця сприймати ірландську історію як нескінченний ланцюг зрад і непотрібних жертв. Саме тоді відбувалося ірландське літературне відродження з його прагненням відродити забуту стародавню гельську мову, фольклор тощо, відмежуватися від будь-якого, крім власне ірландського, впливу.

У 1902 р. юнак поїхав до Парижа, де провів майже рік, ознайомлюючись із новими явищами європейської літератури. У 1903 р. у зв'язку зі смертю матері повернувся в Дублін.

Улітку наступного року він познайомився зі своєю майбутньою дружиною Норою Барнакль. 1904 р. разом із дружиною Джойс покинув Ірландію, як він сам заявив друзям, щоб лише там, за межами батьківщини, сказати правду про неї. У 1907 р. він друкує збірку ліричних віршів «**Камерна музика**», у якій відчувається впливи елизаветинської поезії й символізму. Проте письменник прагнув іншої літератури.

У 1912 р. Джойс зробив невдалу спробу повернутися до Ірландії, яка закінчилася скандалом: видавець, який мав надрукувати збірку оповідань «**Дубліні**» (1905–1914), злякавшись критики в ній ірландських реалій, не тільки відмовив молодому авторові, а й спалив рукопис! Письменник удруге залишає Ірландію, цього разу — назавжди. Збірка Джойса — перший реалістичний твір ірландської літератури, за який його іноді називають ірландським Чеховим.

¹ Переклад Ю. Лісняка.



Пам'ятник Д. Джойсу.
м. Дублін
(скульптор М. Фіцджеральд,
1990 р.)

За рішенням ЮНЕСКО в усьому світі урочисто відзначили сторіччя з дня народження письменника. В ювілейному спискові Комітету значилося: «Джеймс Джойс — класик ірландської літератури XX ст., майстер психологічно тонких новел у збірці оповідань «Дублінці»». Цікаво, чи усвідомили колишні діячі ірландського літературного відродження, що саме Джойс, а не вони принесли літературі їхньої країни всесвітнє визнання.

У відомому модерновому романі Джойса «**Портрет митця замолоду**» (1916) зображено духовний розвиток митця **Стівена Дедалуса** (образ значною мірою автобіографічний). Протестуючи проти морального пригнічення, він порвав із сім'єю, міщанським оточенням, відкинув релігію і, не приставши до на-

ціонально-визвольної боротьби й абсолютизуючи роль художньої творчості, з власної волі залишає Ірландію, хоч і нудьгує за батьківщиною. Джойс неодноразово отримував спокусливі пропозиції друзів-ірландців повернутися в Ірландію. Та навіть коли В. Б. Йетс запропонував йому стати членом Ірландської академії літератури, письменник відмовився. Водночас він мав Ірландією, а найкращим подарунком для нього були трамвайний квиток або шпальта газети з рідного Дубліна. Не випадково якось він сказав, що якби Дублін було зруйновано, його можна було б відтворити за його книжками.

З 1920 р. Джойс жив у Парижі, вивчав медицину й музику. Потім розпочалася калейдоскопічна зміна місць проживання: Трієст—Рим—Париж—Цюрих. І весь цей час, змінюючи професії (кореспондент газети, службовець банку, викладач англійської

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 Дж. Джойса «Улісс». Цього дня жителі Дубліна збираються в місцях, що їх відвідував головний герой роману Леопольд Блум, проводять там народні гуляння та цитують рядки з «Улісса».

мови та літератури), він пише твори. А видавці кажуть, що не можуть друкувати не зрозумілі їм твори, а критики пишуть, що не можуть оцінювати твори, які не подібні на все те, що раніше друкувалося... Це тепер Джойс вважається класиком, його твори називають «Євангелієм від модернізму», а Т. С. Еліот уважав «потік свідомості» єдиним сучасним, модерновим 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».

Паризький період життя Джойса був нелегким. Письменник поступово втрачав зір. Зроблені операції не допомогли. Помер у 1941 р. в Швейцарії.

«ДЖАКОМО ДЖОЙС»

Це проза про зупинену мить, про заблуканий час, про муки прощання з юністю, про так важко завойовану зрілість...

О. Генієва

«Джакомо Джойс»: творча історія та зміст

Психологічне есе «Джакомо Джойс» стоїть у творчості письменника дещо особно. 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 елегантну річ, як «Джакомо Джойс».

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

Саме Еллманові належить загальноправильне припущення: «Читачам, яких Джойс привчив до великих композиційних форм, мініатюрний розмір і невимушеність цього найвишуканішого з його творів ("Джакомо Джойс". — *Авт.*) може сподобатися особливо».

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

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 як лейтмотив у творі звучать слова: *«Молодість минає... 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.

І водночас «Джакомо Джойс» ознаменував відкриття нової форми образного вислову, який був тоді незвичним у світовій літературі. Власне, переважно саме через це відкриття Джойс і став великим, саме тому до нього їздили за літературним благословенням молоді тоді Е. Хемінгуей і Ф. С. Фіцджералд, які за чверть століття самі стали класиками.

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

У верхньому лівому куті на лицевій стороні обкладинки назву «Джакомо Джойс» написано іншим почерком. Італійський варіант («Джакомо») свого імені Джойс ніколи не вживав. Однак, очевидно, заголовком він залишився задоволений і, поза будь-яким сумнівом, герой твору повинен нагадувати про самого автора. Недаремно він називає свого Джакомо то Джеймсом, то Джимом (англійські варіанти його власного імені), а одного разу звертається до його (своєї) дружини — Нора (нагадаємо, що дружину Джойса звали Норою Барнакль).

Письменник показує закоханість свого героя в молоду жінку, якій той давав уроки англійської мови. У Трієсті



Г. Клімт. Поцілунок.
Фрагмент. 1907–1908 рр.

¹ Тут і далі переклад Р. Доценка.

в Джойса було багато учениць, але він асоціює свою героїню з молоденькою єврейкою Амалією Поппер, яка проживала тоді 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 потоці 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, усе це навмисне «завуальоване». Проте їх можна «розшифрувати», коли героїня чи її родичі проходять ними. Місто теж зображено ніби штрихами, «імлісто»: зі своїми верхніми та нижніми вулицями, черепицею дахів, єврейським цвинтарем, певним національним роздратуванням проти австро-угорського панування.

Рукопис не датовано, проте в ньому зображені, здавалося б, малозначущі (утім, у техніці «потoku 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 згадуваних подій можуть бути точно позначені в часі (що дає змогу більш-менш точно датувати час написання твору). Наприклад, на єврейському кладовищі Джойс знаходиться в компанії «прищавого» Мейсела (*«Привів мене сюди прищавий Мейсел...»*), який прийшов до могили дружини. Це був реальний Філіп Мейсел, чия дружина, Ада Мейсел, пішла з життя 20 жовтня 1911 р. Інша згадка — про вигнання музичного критика Еttore Альбіні з «Ла Скали» в Мілані за те, що він не піднявся, коли грали гімн королівства Італії. Це трапилося 17 грудня 1911 р. на благодійному концерті для італійського Червоного Хреста та сімей солдатів, які загинули або були поранені в Лівії, де Італія воювала з Туреччиною (тривала Перша світова війна).

У творі згадується також його лекції про «Гамлета», які Джойс дійсно читав для «покірного Трієста». Ці лекції тривали з 4 листопада 1912 по 10 лютого 1913 р. Отже, події і настрої, утілені в «Джакомо Джойсі», мали місце наприкінці 1911 і в середині 1914 р. Тож уже згаданий Річард Еллман вважає, що найвірогіднішим часом завершення «Джакомо Джойса» є липень–серпень 1914 р.

Спілкування пари головних героїв «Джакомо Джойса» відбувається на різних просторових рівнях, але між ними завжди існує дистанція. Учениця — помітно вища соціально (*«молода особа*

непересічного походження») — живе у своєму комфортабельному будинку на вулиці Сен-Мікеле. Загорнута в пахучі хутра, вона уважно дивиться крізь лорнет у театрі. Із самого початку відчувається трепетне, майже побожне ставлення героя до неї: *«Хто? Бліде обличчя в обводі густо пахкого хутра. Рухи сором'язкі й нервові. Вона послуговується лорнетом»*.

Якось в опері він сидів на поверсі над нею, але там, на гальорці, де дешеві місця, його становище порівняно з нею стало ще нижчим. Сам же він непомітно дивився вниз, туди, де сиділи заможні люди, оскільки місця там були дорожчі, на її спокійну витончену красу (*«Цілий вечір я не спускав з неї очей: заплетене кружкاً 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 з його дочкою (Офелією)... Усе сказане засвідчує велике значення елементу автобіографізму в психологічному есе «Джакомо Джойс».

«Потік свідомості». Особливості стилю

Безумовно, новаторською рисою творчості Дж. Джойса є використання техніки *потіку свідомості*. Що ж це таке? 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» має на увазі безпосередню фіксацію роздумів, переживань, почуттів, спогадів, зовнішніх вражень, відчуттів,

Nota Bene

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 розрізною на шматки... У ній немає нічого, що можна було б зв'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 одне з одним, подібно до того, як це відбувається в наших сновидіннях.

свідомих і підсвідомих асоціацій, усвідомлених і неусвідомлених бажань, настроїв, інтуїтивних осяянь при мінімальній ролі автора, який їх упорядковує. Завдання ускладнюється тим, уважають українські вчені В. Назарець і Є. Васильєв, що процес мислення здійснюється в образах, передача яких у графічній формі слів досить приблизна. Завдання автора — максимальне зменшення відстані між, з одного боку, образним, асоціативним мисленням, а з іншого — його словесним утіленням. Метафора «потік», «ріка» найточніше відображає безперервний процес розумової діяльності (В. Джеймс).

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

У літературі XX ст. відображення внутрішнього плину свідомості стає більш складним, алогічним і хаотичним. Класичними зразками застосування «потoku свідомості» в модерністській літературі є романи «Улісс» і психологічне есе «Джакомо Джойс» Дж. Джойса, «У пошуках втраченого часу» М. Пруста та ін.

Як потік води не виникає з нічого, а постійно підживлюється джерелами, 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 т. зв. «контактні відчуття»: дотик, біль, температурні відчуття тощо. Усе їх розмаїття і є

Ad Fontes

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 — нова тканина, зіткана зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. — 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

важливим джерелом «потoku свідомості». Звернімо увагу хоча б на те, як багато кольорів у найрізноманітніших комбінаціях і відтінках загадані в тексті: і «*сірувато-сизі тіні попід вилицями*», і «*пасма жовткової жовтизни на вологому чолі*», і «*сірий вечір спадає на розлогі шавлієво-зелені пасовища*» тощо. І настрої у читача створений: так колір шпалер у кімнаті впливає на настрої її мешканців, даремно ж кажуть, що кольори бувають «веселими» чи «похмурими», майже як люди.

Важливим для Джойса є інтелектуальні джерела його «потoku свідомості». Подібно до того, як тіло людини пронизано тисячами кровоносних судин, так і весь його твір пронизаний десятками посилок на інші твори художньої літератури й культури, цитатами з них (т. зв. *ремінісценції*). З-поміж них багато різномовних, що є ще одним свідченням неабиякої ерудиції письменника. Особливо багато такого інтертекстуального цитування з Біблії та текстів В. Шекспіра. Є також численні натяки на історичні події та певні загальновідомі факти (т. зв. *алюзії*). Усе це сукупно постійно співвідносить текст твору Джойса з текстами попередньої та оточуючої його культури (Біблія, твори Ф. Аквінського, Данте, В. Шекспіра, Г. Ібсена, факти з буддизму). Таке постійне співвіднесення одного тексту з іншими текстами, безперервне «проникнення» елементів чи фрагментів одних текстів в інші називається *інтертекстуальністю*.

Цікавою та новаторською є також манера письма: у Джойсовому рукописі між абзацами є помітні пропуски, так, наче він згодом збирався чимось їх заповнити. Деякі дослідники так і думають: коли письменник пише рукопис за декілька прийомів: спочатку «перший шар» з пропусками, а потім, через певний час, заповнює їх якимось «асоціативним» текстом. Мовляв, так і виникає феномен «потoku свідомості», «рваного монтажу». Так це чи ні, але «Джакомо Джойс» нагадує сито, де абзаци, записані Джойсовою рукою, чергуються з «білими плямами». І це створює певний ритм оповіді: до фіналу пробіли чимдалі тоншають, майже зовсім зникають, і це надає оповіді підвищеного темпу.

Неодноразово мовилося про знамениту іронічність Джойса. Насправді, вона відчутна вже в назві твору, оскільки Джакомо — це не лише італійська форма англійського імені самого Джойса (Джеймс), а й іронічний натяк на відомого серцеїда — Джакомо Казанову. Автор немов підсміюється над своїм героєм, немов «пародіює» його імідж видатного серцеїда, адже в нього на відміну від справжнього Казанови (його ім'я стало прозивним) кохання було невдалим, розуміючи всю швидкоплинність і приреченість того почуття, яке спалахнуло в його серці до значно молодшої за нього італійської єврейки.

Ремінісценція (від пізньолатин. *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 реальний політичний, історичний чи літературний факт, який уявляється загальновідомим.

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 багатьма різноманітними способами явно чи приховано посилатися один на одного. До наукового обігу термін уведено в 1967 р. теоретиком постструктуралізму Ю. Крістеву.

Різнманітні вияви інтертекстуальності відомі з давніх часів, проте виникнення терміна та теорії саме в останній третині ХХ ст. є не випадковим. Значно зросла доступність творів мистецтва та масова освіта, розвиток засобів масової комунікації й поширення масової культури (яким би не було ставлення до неї) призвели до відчуття того, що влучно висловив польський парадоксалист С. Лець: «Про все вже сказано. На щастя, не про все подумано». І якщо вже пощастить вигадати щось нове, то для самого утвердження його новизни треба буде порівняти новий зміст із тим, про що вже було сказано. Коли ж претензії на новизну немає, то широке використання в новому тексті елементів тексту попереднього (суміжного) може стати престижною ознакою знання автором новостворюваного тексту з культурною спадщиною (це одна з важливих ознак культури постмодернізму). Мистецтво ХХ–ХХІ ст. значно «інтертекстуальніше», ніж мистецтво попередніх епох. Так, визнаним майстром використання інтертексту був Дж. Джойс, у творах якого наявна значна кількість ремінісценцій та алюзій.

Ця роль йому не підходить (адже, за улюбленою метафорою англійської літератури, «увесь світ є театром»¹). Тож усі герої «Джакомо Джойса» хто краще, а хто гірше, — грають свої ролі в цьому «театрі», що називається «життям». Чи не тому Джойс і вживає своєрідне «обрамлення» свого твору, натякаючи на початку і у фіналі саме на театральні (чи «навколотеатральні») атрибути.

¹ Так, на вході до шекспірівського театру «Глобус» у Лондоні написано «Totus mundus agit histrionem» («Увесь світ займається лицедійством», відомий як — «Увесь світ — театр»), а роман Сомерсета Моєма називається «Театр», перелік можна продовжувати.



Е. Дегя. Перед дзеркалом.
1899 р.

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

Подібна ситуація і 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, червель і тупий спис на щиті — чорного кольору. Прилога¹: люби мене, люби й мою парасольку». Ця картинка є алюзією (натяком), оскільки вона нагадала герою родовий герб В. Шекспіра: капелюшок — шолом; червона квітка — червель (червоні кольори) на щиті й навколо нього; складена парасолька — спис на щиті. У підтексті ж прочитується: як Шекспір є генієм театру (тобто лицедійства чи й лицемірства), так і героїня «гідна його» (бо її герб нагадує його герб). Проте *«любиш її, люби й її парасольку»*, тобто лицедійство. Та й дія твору розгортається саме в театрі (тобто місці, спеціально відведеному для «лицедійства» акторів).

Хоча, звичайно, для однозначного та «єдино правильного» тлумачення «потік свідомості» (а тим більше — текст Джойса) не надається взагалі. Тут аналіз та інтерпретація є швидше процесом, ніж його результатом.

Вельми цікавою та показовою є також остання фраза есе (*«Love me, love my umbrella» — «Люби мене, люби й мою парасольку»*), де майже дослівно повторене відоме англійське прислів'я *«Love me, love my dog»* (*«Любиш мене — люби й мого собаку»*), яке означає буквально: *«Якщо ви любите когось, ви повинні полюбити, прийняти геть усе, що любить ця людина, усі її плюси та мінуси, 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, з одного боку, не втративши загальноприйнятого (*«загальнонаціонального», загальноновживаного*) зна-

¹ *Прилога* — у давнину так називали додаток до основного тексту книжки.

чення, а з іншого — до згаданого значення набула ще й конкретного (учені кажуть «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, а ліпить із неї все, що схоче. Так, якось один із майстрів художнього перекладу, перекладаючи твори Джойса, напівжартома вигукнув: «Любителі лінгвістичної важкої (дуже) атлетики запрошуються!»

Усі перелічені та не згадані тут знахідки письменника вивели його до кола найвідоміших письменників-модерністів, найкращих письменників ХХ ст. Творчість Джойса справила неабиякий вплив на розвиток красного письменства ХХ ст., бо провістила його нову «естетичну мову».

Розширюючи коло читання

Джеймс Джойс

Над морем. Фонтана

Вітер висі, 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 та творчості Дж. Джойса.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави?
3. Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів? Як це втілювалося в його психологічному есе «Джакомо Джойс»?

¹ Переклад Ю. Лісняка.

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

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

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

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

8. «Реставруйте» сюжет твору.

9. Простежте (за бажанням — проілюструйте в кольорі) зміну кольорів, згаданих у есе, від початку до кінця твору. Чому до фіналу домінують темніші кольори? Чи пов'язана така зміна зі зміною настрою та змісту есе?

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

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



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



13. Виконайте тестові завдання.

1. Джойс залишив Ірландію і жив у Європі, бо
 - А переслідувався як діяч визвольного руху
 - Б вивчав європейське мистецтво та культуру
 - В змінив клімат за станом здоров'я
 - Г не знайшов місця в ірландському культурному процесі
2. Головні події психологічного есе «Джакомо Джойс» відбуваються
 - А у родовому замку учениці Джойса
 - Б на вулицях міста
 - В в італійському театрі
 - Г у свідомості головного героя
3. Автобіографізм творів Джойса полягає передусім у
 - А відтворенні фактів особистого життя письменника
 - Б відтворенні власного духовного розвитку, переживань
 - В стилізації оповіді під спогади
 - Г використанні внутрішнього монологу



Михайло БУЛГАКОВ

(1891–1940)

Головне — не втрачати почуття власної гідності.

М. Булгаков

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? Без сумніву, 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. Дослідники помітили цікаву особливість його «індивідуальної орфографії»: грамотна й високоосвічена людина, він часто свідомо порушував правопис, пишучи, наприклад, слово «Місто» з великої літери. Щоправда, робив це стосовно одного-єдиного міста на землі — його рідного Києва.

Адже саме тут, біля Дніпра, у 1891 р. Михайло народився і виріс. Саме тут, на Андріївському узвозі, неподалік від Андріївської церкви знаходиться будинок Булгакових, де нині розташований музей-квартира письменника. Саме архістратигіві Михайлу — святому заступнику Києва — видатний письменник зобов'язаний своїм ім'ям.

Україна і Київ справили на М. Булгакова незабутнє враження, про що свідчать його твори. Так, персонаж п'єси «**Біг**» (1926–1928) генерал Чарнота згадує місто над Дніпром аж у далекому Константинополі: «О, Києве, — місто-красень! Ось Лавра сяє на горах, а Дніпро! Дніпро! Невимовне повітря, невимовне світло! Трави, сіном пахне, схили, доли, на Дніпрі Чорторий!..»

Батько Михайла, Опанас Іванович Булгаков, 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. До речі, 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



Родина Булгакових
на дачі. м. *Буча*

Булгакова (уроджена Покровська), теж була людиною високоосвіченою. Донька соборного протоієрея з Орловщини, вона декілька років до заміжжя працювала вчителькою.

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

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 роману «Майстер і Маргарита», ім'я головної героїні Маргарита (Гретхен) також із «Фауста». Тому не випадково Булгаков називав «Майстра і Маргариту» «своїм Фаустом».

Улюбленими письменниками Михайла були М. Гоголь, М. Салтиков-Шчедрін, А. Чехов, Ч. Діккенс. У родині Булгакових читали також популярних тоді Максима Горького, Л. Андрєєва, О. Купріна, І. Буніна.

Дослідники стверджують, 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 «чортовиння»: похмуро-величний Воланд і його метушливий почет (кіт Бегемот, Коров'єв, Фагот, Азazelло) того ж «роду-племени», що й чорт із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя...

¹ Переклад М. Лукаша.

Микола Гоголь і Михайло Булгаков

Творчість обох великих письменників пов'язана глибинними духовними узами. Сторінки їхніх книг 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 скуппо. Проте обидва вони встигли в житті так багато...

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»

Михайло здобув добру 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 Місто». Коли в 1919 р. до Києва ввійшли денікінці, Булгаков також був мобілізований як військовий лікар. Далеко від рідного Києва, на чужому Кавказі з тамтешнім «тубільним побутом», про який письменник згадує з дошкульною іронією (оповідання «Богема», 1921 р.), він починає писати знаменитий роман «Біла гвардія» (опублікований 1925 р.), за мотивами якого створив і п'єсу



Андріївський узвіз.
У центрі — будинок
Булгакових, тепер музей
письменника. м. Київ

«Дні Турбіних» (1926). Зображуючи трагедію громадянської війни, він описує рідний Київ із щирим теплом. У манері Діккенса, з притаманним англійцю оспівуванням родинного вогнища, 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 разом із дружиною 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 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 «Накануне», що видавалася в Німеччині. «Шліть побільше Булгакова!» — вимагав із Берліна від своїх московських колег відомий російський письменник О. Толстой.

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 виокремлювало 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 тоді здавалися викликом на тлі загальної розрухи. Проте, з іншого боку, у такій манері поведінки можна було розгледіти загострене почуття власної гідності.

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 Достоевського і Толстого».

Любов Євгенівна Білозерська, друга дружина М. Булгакова (з 1924 р.), згадувала: «Ми часто запізнювалися 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 "Тудку" 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 «Дияволяда» (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. Каменев. 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 і 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. Переживши жахи спілкування зі своїм творінням, професор дійшов висновку: *«Навіщо потрібно штучно фабрикувати Спіноз, коли будь-яка жінка може будь-коли їх народити! Адже ж народила в Холмогорах мадам Ломоносова цього свого знаменитого... Людство самотужки піклується про це, в еволюційному порядку щороку напоглегливо виділяючи з маси різної мерзоти, створює десятками видатних геніїв, що прикрашають земну кулю»*. Звісно, така позиція письменника суперечила одному з головних лозунгів більшовизму:



Михайло Булгаков.
1928 р.



Кадр з кінофільму
«Собаке серце»
(режисер В. Бортко, 1988 р.)

«Хто був ніким, той стане всім». 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 «Собаке серце»: *«Ласка... єдиний спосіб, можливий у поводженні з живою істотою. Терором нічого не можна зробити з твариною (живим створінням. — Авт.), на якому б ступені розвитку вона не перебувала. Я це стверджував, стверджую і стверджуватиму. 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 життєва позиція письменника та прямота висловлення дратували багатьох. Недаремно під час обшуку в 1926 р. органи ОДПУ вилучили повість разом із щоденниками письменника. Проте «спрацювала» знаменита фраза Воланда з «Майстра і Маргарити»: «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 утраченими назавжди. Несподівано наприкінці 1980-х років (тобто через 40 років після смерті М. Булгакова!) 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 (МХАТ). Вистава мала шалений успіх у глядачів і насамперед через відсутність політичної заангажованості чи тенденційності в зображенні подій громадянської війни. Щоправда, 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 це не парадоксально, ім'я Сталіна, який подивився виставу 17 (!) разів, добре усвідомлюючи роль художньої літератури як могутнього засобу ідеологічного впливу на

селення, 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. Подібні випадки історії відомі: скажімо, усесильний римський диктатор Юлій Цезар не дозволив репресувати поета Гая Валерія Катулла, який писав на його адресу дошкульні рядки. Сталін зайняв подібну позицію і 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 письменника був найпродуктивнішим. «Дні Турбіних» зарахували його до лав провідних драматургів, інші п'єси ставились у найкращих театрах столиці: у Театрі ім. Вахтангова — «**Зойчина квартира**» (1926) (цю виставу Сталін дивився 8 разів), на сцені Камерного театру була здійснена постановка «**Багряного острова**» (1928).

Однак його життя наприкінці 1920-х років було складним: постійні гострі випадки критиків у пресі, зняття п'єс із репертуару театрів, відмови публікувати прозу. Письменник мав звичку збирати всі рецензії на свої твори та вклеювати їх до альбому. Якось він підрахував, що серед них було 298 (!) негативних і лише три позитивні рецензії; тобто майже сто проти однієї! У подібній ситуації опинився згодом і його Майстер. Тож яку треба було мати силу духу, 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.

Письменник був приречений на мовчання та безгрошів'я і 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



Олена та Михайло
Булгакови. 1936 р.

З листа М. Булгакова до уряду СРСР

Після того, як усі мої твори були заборонені, багато громадян, яким я був відомий як письменник, давали мені пораду — написати «комуністичну п'єсу», а крім того, звернутися до уряду СРСР з покаєнним листом, що містив би відмову від колишніх моїх поглядів, висловлених у літературних творах, і запевнення в тому, що відтепер я працюватиму як відданий ідеї комунізму письменник-попутник. Мета: урятуватися від гонінь, злигоднів і неминучої загибелі у фіналі. Цих порад я не послухався. Навряд чи мені вдалося б поставити перед урядом СРСР у вигідному світлі, написавши брехливого листа. Спроби ж скласти комуністичну п'єсу я навіть не здійснював, знаючи наперед, що така п'єса в мене не вийде. 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... Але з першою рисою пов'язані всі інші, які є в моїх сатиричних повістях: чорні та містичні фарби (я — **МІСТИЧНИЙ ПИСЬМЕННИК**)¹, якими зображено незліченні потворні явища нашого побуту, отрута, якою просякнута моя мова, глибокий скептицизм щодо революційного процесу, що відбувається в моїй відсталій країні, і протиставлення йому улюбленої і великої еволюції, а найголовніше — зображення страшних рис мого народу, тих рис, які задовго до революції викликали найглибші страждання мого вчителя М. Є. Салтикова-Щедріна. 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. Зокрема, зображення інтелігентсько-дворянської родини, волею неминучої історичної долі кинутої в роки громадянської війни до табору білої гвардії, у традиціях «Війни і миру». Таке зображення цілком природне для письменника, кровно пов'язаного з інтелігенцією. Але такого роду зображення призводять до того, що їх автор у СРСР, нарівні зі своїми героями, отримує — незважаючи на свої великі зусилля **НЕУПЕРЕДЖЕНО ПІДНЯТИСЯ НАД ЧЕРВОНИМИ І БІЛИМИ** — атестат білогвардійця-ворога, а отримавши його, як і будь-хто, розуміє, що може вважати себе пропащою людиною в СРСР... Я прошу радянський уряд зважити на те, що я не політичний діяч, а літератор, і що всю мою продукцію я віддав радянській сцені... Я прошу врахувати, що неможливість писати рівно-

¹ Тут і далі — текстові виділення М. Булгакова.

значна для мене похованню живцем... Я ПРОШУ УРЯД СРСР НАКАЗАТИ МЕНІ ТЕРМІНОВО ПОКИНУТИ МЕЖІ СРСР... Якщо ж і те, що я написав, є непереконалим і мене приречуть на довічне мовчання в СРСР, я прошу радянський уряд дати мені роботу... Якщо мене не призначать режисером, я прошуся на штатну посаду статиста. Якщо ж і статистом не можна — я прошуся на посаду робітника сцени.

сповідь. Читаючи цього безпрецедентного за сміливістю листа, не можна не згадати російського письменника М. Пришвіна, який казав: «А може, і правда, що секрет творчого таланту — в особистій поведінці автора?» І талант, і особиста поведінка М. Булгакова були не просто сміливими, а відчайдушними...

Невдовзі після цього пролунав телефонний дзвінок у квартирі письменника: «А може, справді, відпустити вас за кордон?» — запитав голос із сильним кавказьким акцентом. Митець несподівано відповів: «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.

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

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 і неінсценізованих творів за життя письменника, список вийде довгим. Достатньо згадати п'єсу **«Біг»**, 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»**¹. 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) — про незатребуваність таланту.

¹ «Жизнь замечательных людей» (рос).

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

Останній раз письменник відвідав Київ — місто свого дитинства та юнацтва — 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.

Сорокавосьмирічного Булгакова спіткала та сама хвороба, що в такому ж віці забрала з життя його батька, — нефросклероз.

Якось ще перед одруженням М. Булгаков сказав Олені Сергіївні: «Я вмиратиму важко». На жаль, і в цьому він виявився пророком. Перед смертю письменник осліп, майже втратив мову і відчував нестерпний біль. Дружина дотримала слова й не віддала його до лікарні. Письменник помер удома, тримаючи її за руку. Сталося це 10 березня 1940 р. Прощальними словами Михайла Опанасовича, як свідчать щоденникові записи дружини, були такі: «Я хотів служити народові...» Олена Сергіївна дотримала й ще одну свою обіцянку — опублікувала твори письменника.

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 кладовищі, аби замовити надгробну плиту, але ніяк не могла знайти потрібний матеріал. Якось вона помітила серед уламків мармуру величезний чорний камінь. «Що це таке?» — поціка-

Ad Fontes

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 упокоїлись, причому на тому самому цвинтарі — під стінами Новодівичого монастиря. Історія з надгробками увійшла 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'ї. Заскладна гра для простого випадку...

М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»

вилася жінка в робітників. «Так це ж “Голгофа”...» — відповіли ті. «Купую!» — не роздумуючи сказала Олена Сергіївна.

«Голгофа» з хрестом стояла на могилі М. Гоголя, аж доки до його ювілею не встановили новий пам'ятник. За переказами, цей чорний камінь нібито придбав у Криму письменник І. Аксаков і привіз до Москви кіньми. Так 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: «О, Вчителю, укрій мене полою своєї чавунної шинелі».

Так воно й сталося...



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

«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

Усно сказане відлітає, а написане залишається.

Латинський вираз

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

В. Лакшин

Творча історія роману

Роман «Майстер і Маргарита» — чи не наймістичніший твір світової літератури. Те, що він знайшов-таки шлях до читача, 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



Обкладинка до роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова

«психологічна компенсація» письменника за душевні торттури, 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». Загалом, такої кількості варіантів назв не мав жоден інший твір письменника: «Копито інженера», «Жонглер з копитом», «Син В.», «Гастроль», «Великий канцлер», «Сатана», «Ось і я», «Капельюх із пером», «Чорний богослов», «Він з'явився» («Він явився»), «Підкова іноземця», «Пришестя», «Чорний маг», «Копито консультанта», «Князь тьми» — і, нарешті, «Майстер і Маргарита» (1938 р. — третій варіант третьої редакції).

Така зміна заголовків твору свідчить про інтенсивність творчих пошуків письменника. Лінія кохання Майстра й Маргарити в романі поступово набувала вагомості. Тому не дивно, що назва «Майстер і Маргарита» 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 пересікається 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.

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, у столиці СРСР (наприклад, Левій Матвій у Москві клопочеться перед Воландом за Майстра; Майстер, Маргарита і Воланд зі своїм поштом зустрічають на місячний доріжці... жорстокого прокуратора Іудеї Понтія Пілата).

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, за його словами, для «остаточної обробки» 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). Так, Мефістофель звертається до відьми, яка відразу його не впізнала:

Мефістофель

...Впізнала вже, опудало погане?
Впізнала ти свого володаря?
Захочу я — й тебе, й твого звір'я
Перед очима враз не стане!
Забула вже вбрання червоне це
І півняче перо на капелюшку?
Чи, може, я сховав лице?
Чи, може, сам назватись мушу?

Відьма

Пробачте, пане, за прийом!
Та, бачу, ви не з копитом.
Та й де ж це ваші вірні круки¹?

Переклад М. Лукаша

Отже, робочі заголовки роману М. Булгакова свідчать про глибоке опрацювання письменником величезного матеріалу: від демонології до «Фауста» Й. В. Гете.

¹ Круки вважалися невід'ємним атрибутом чорта. Серед усіх германських народів здавна було поширене повір'я, що чорт кривий і має замість однієї ноги кінське копито.



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

Значно важливішим є те, що без роману Майстра про події в Єршалаїмі концепція письменника не була б реалізованою, зокрема, 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 (звісно, за концепцією М. Булгакова). Натомість у Москві після зникнення Воланда та його слуг нічого не зміни-

лося: так само пишуть доноси й зникають невинні люди, так само беруть хабарі за посади чи ролі в спектаклях, ті самі нездари-підлабужники з членськими квитками Спілки письменників проголошують себе літераторами, і (що значно гірше) суспільство вважає їх майстрами пера. Щодо долі Майстра й Маргарити дослідники сперечаються й 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 боровся Майстер і чим «вічний дім, яким його винагороджено... з венеціанським вікном і витким виноградом» відрізняється від затишних 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? Натомість 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 говорять про їх нероздільну єдність — так званий художній *часопростір*. Літературознавці ж для позначення цього поняття вживають термін *хронотоп* (від грец. *chrónos* — час і *tópos* — 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 полови-

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.

ну) місця в тексті «Майстра і Маргарити», саме з Москви відлітає у вічний космос Воланд зі своїм поштом.

По-друге, це Єршалаїм на початку нашої ери. Саме тут ми вперше зустрічаємося з Понтієм Пілатом, який вийшов *«у білім плащі з кривавим підбоєм»* (символ деспотичної влади: білої зовні, але кривавої за своєю прихованою суттю) *«...в криту колонаду палацу Ірода Великого»*, де розгортаються події: страта Іешуа Га-Ноцрі, зрада та покарання Іуди...

По-третє, це космічний хронотоп: вічний часопростір, місячна доріжка, на якій герої «московських» розділів зустрічають героїв розділів «єршалаїмських», а також розставляються крапки над «і» в 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 невідомими»)	Початок 2-го розділу («Понтій Пілат»)
<i>...Усе просто: у білім плащі з кривавим підбоєм, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана...¹</i>	<i>У білім плащі з кривавим підбоєм, по-кавалерійському шаргаючи ночами, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана в криту колонаду між двома половинами палацу Ірода Великого вийшов прокуратор Іудеї Понтій Пілат</i>
Закінчення 2-го розділу («Понтій Пілат»)	Початок 3-го розділу («Сьомий доказ»)
<i>Було близько десятої години ранку</i>	<i>— Так, було близько десятої години ранку, вельмишановний Іване Миколайовичу, — сказав професор</i>

¹ Переклад М. Білоруса.

Крім того, «московські» та «єршалаїмські» розділи поєднує й стрижневий, об'єднуючий текст — мотив спеки: з одного боку, нестерпне сонце в Єршалаїмі, а з іншого — спекота московська, *«коли сонце, розпikши Москву, у сухому тумані падало кудись за Садове кільце»*.

Для роману-міфу характерна ситуація, коли в сучасних явищах прозирає минуле й майбутнє.

Особливості композиції та часопростору в романі «Майстер і Маргарита», а також специфіка його образної системи переконують, що романом-міфом його вважають зовсім не випадково. Дослідники називають своєрідне (на новому етапі, 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?

У романі сміливо поєднуються реальне та ірреальне, буденність і фантастика. Таких прикладів у творі безліч: це і поява в абсолютно 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 та його почту в космічний простір... Ті, хто найбільше ображав Майстра, покарані також у «магічний» спосіб: Маргарита, верхи на швабрі, підлетіла до вікон їхніх квартир і зробила там розгром...

Проблематика роману

У романі можна виокремити декілька основних проблем: *філософські проблеми добра і зла, вибору людиною власного життєвого шляху та відповідальності за цей вибір*. Ці проблеми вирішуються в всіх розділах роману, як у «єршалаїмській», так і в «московській» частинах. Вони втілюються в актуальній для М. Булгакова антитезі *особистість—влада*. Письменник сам неодноразово опинявся в ситуації вибору, причому на межі життя і смерті. Тож він досліджує психологічний стан особистості перед владою дуже тонко, із 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 уявляв собі 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 Іешуа 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 — довічні тортури сумління. Мине майже два тисячоліття, як він у пасхальну ніч нарешті отримає прощення від того, кого свого часу малодушно не врятував.



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

У сучасному ж світі все значно гірше: залишатися самим собою можна тільки в божевільні... Не випадково в «московських» розділах проблема «особистість і 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: 298 негативних відгуків про його твори і лише три позитивні! 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'яже 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 (Понир'єва). Спілка письменників МАСОЛІТ 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 шестикімнатою дачею (чи не за цькування Майстра?), а рангом дрібніше — обідами за півціни. І виявляється, що найголовніше місце в «Будинку Грибоєдова» — не МАСОЛІТ, а ресторан.

Літератори, перетворені на «інженерів людських душ», виявляються заздрісними й жадібними до дешевих розваг, нездатними до звичайного людського співчуття. Члени правління зляться на покійного голову, бо через його смерть їм довелося вечеряти не на веранді, а в душному залі. Булгаков змальовує контрастну картину:



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

з одного боку, мертве закривавлене тіло Берліоза, а з іншого — танці в ресторані. Байдужість до чужого горя ще більше підкреслює смакування гастрономічних чудес і розгульне бенкетування. Відчай проникає в душу автора: *«О боги, боги мої, отрути мені, отрути!»*

Хіба може бути інакше в суспільстві, де художника визначають не за покликом його душі чи працями, а за посвідченням у шкіряній обкладинці: «Член Співки письменників»... Ось де витoki славнозвісного булгаковського сарказму: «Достоевський не був членом Співки письменників...» Однак він був геніальним письменником. А тут ціла спілка, яка слухається партійного керівництва, наче хор диригента, а проте, створити щось талановите «функціонери від літератури» неспроможні. 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, читаючи текст, переконалися, що все значно складніше, часто темні сили, як це зазначено в епіграфі до роману, роблять добро, бажаючи лише злого. Саме Воланд та його слуги карають зло, яке унеможливорює життя порядної людини в Москві. 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 трохи призабув клятву Гіппократа. «Тож усе ясніше доходимо думки, — пише дослідник творчості М. Булгакова П. Палієвський, — що зухвальці з компанії Воланда грають лише ролі, які ми самі для них написали...» В. Розанов це визначив так: «Ми гинемо... від неповаги до себе».

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

Система образів роману

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

Одним із центральних персонажів роману є *Майстер*. У цьому образі є 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 Співки письменників у кишенях (як цькували й М. Булгаков).

Зовні Майстер трохи схожий на М. Гоголя: *«Голений, темноволосий, з гострим носом, стривоженими очима й з пасмом волосся, що спадало йому на лоба, чоловік років тридцяти восьми»*. На цю паралель натякає також і факт спалення Майстром свого роману, що, безумовно, 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: та сама байдужість до сімейного життя, здатність покинути все й присвятити себе інтелектуальній діяльності (написанню роману). Можна ще довго шукати й знаходити прототипи Майстра як у 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.



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

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 поміж можливих прототипів Маргарити дослідники називають і останню дружину письменника — Олену Сергіївну. Маргарита оберігає Майстра і в космічному вимірі, з'єднавшись із ним у потойбіччі, у подарованому Воландом останньому притулку.

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 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.

Щоправда, не можна стверджувати, що до публікації роману ім'я автора та інші його твори були в СРСР під абсолютною забороною. Про М. Булгакова, нехай стисло, сухо й критично (мовляв, не зумів розгледіти «за гримасами непу істинного обличчя часу»), написано в академічній «Короткій літературній енциклопедії». Названо і його твори: «Біла гвардія», «Дні Турбіних», «Зойчина квартира»...

Твори письменника були й залишаються популярними. Він не був «автором однієї книжки». Однак коли запитати в наших сучасників, що написав М. Булгаков, найпершим названим твором був би роман «Майстер і Маргарита». Саме він є вершиною творчості письменника. У чому ж секрет надзвичайної популярності роману? Мабуть, вичерпно відповісти на це запитання неможливо, однак процес пошуку відповіді багато важить в осягненні творчих секретів митця.

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

Насамперед це суто булгаковське поєднання *реалістичного опису буденного життя та найсміливішого польоту фантазії, містики*. Принагідно згадаймо й самохарактеристику письменника з наведе-

ного вище листа до уряду СРСР: «...я — МІСТИЧНИЙ ПИСЬМЕННИК». У повісті «Собаче серце» за допомогою фантастичних елементів висміяно соціальний експеримент більшовиків: пес Шарик під скальпелем професора Преображенського перетворився на людину (Шарикова). Концепція письменника визначена: як собаче серце ніколи не стане людським, так і темні, неосвічені люди (нові «господарі життя») ніколи не стануть інтелігентами, людьми культури...



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

Подібний прийом використано й у «Майстрі і Маргариті». 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 — Воланда та його почет. Можна лише здогадуватися, з якими почуттями писав М. Булгаков гротескно-буфонадну сцену невдалого арешту агентами НКВС банди Воланда: «— А що то за кроки такі на сходах? — запитав Коров'єв, бавлячись ложечкою в чашці з чорною кавою.

— Це нас арештовувати йдуть, — відповів Азazelло...

— А, ну-ну...»

Не забуваймо, що ці рядки були написані в часи, коли «одна половина населення СРСР сиділа в таборах, а друга половина її сторожила». І раптом оце презирливе «ну-ну», мовлене за чашкою кави. Дійсно, «покарання» тоталітаризму було можливе лише у вигаданому світі письменницької фантазії М. Булгакова. Імовірно, що саме так митець зцілювався від своїх давніх страхів (відомо, наприклад, що у Владикавказі його під вартою приводили до особливого відділу НКВС, про що він згадував у ранніх

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, думают за нас вожди!» 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.

оповіданнях). У такому 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, відсутність підлабузництва, догоджання та рабської послужливості перед владою. У романі виведено безліч негативних типів, які непогано пристосувалися в країні проголошеної, але так і не реалізованої «загальної справедливості». За одну тільки фразу Воланда про те, що хоча він сто років не був у Москві, проте люди за цей час зовсім не змінилися, їх лише зіпсувало квартирне питання, письменник міг опинитися за ґратами. Упродовж

«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 позірно 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». У всіх 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 відчувати 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 прославити, ніхто не знає. Відома лише його репліка керівникові МХАТу В. Немировичу-Данченку: «П'єса непогана, але ставити не варто». Можливо, саме в цьому витонченому єзуїтстві й полягав сенс: спочатку примусити письменника написати про себе (тобто фактично підкоритися), а потім знехтувати ним?



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

ста років відбулося кілька революцій, було повалено самодержавство, розбудований «найсправедливіший» в історії людства суспільний устрій — соціалізм. Аж раптом такий «вирок»: за цей час люди не змінилися.

Дуже гостро у творі звучить критика тоталітаризму (надто в непримиренному конфлікті «miteць 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 твору сприяє його дивовижна здатність задовольняти потреби й запити найширшої аудиторії: від пересічних читачів до справжніх літературних гурманів. І кожен із них 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 численні ремінісценції та алю-

Ad Fontes

...Роман Булгакова, який показав передусім неоміфологічне мислення автора, виключає можливість однозначного трактування як окремих образів і сюжетних ліній, так і твору в цілому. Очевидно лише одне: «Майстер і Маргарита» — це художньо-філософський підсумок роздумів письменника над долею Творця. Булгаков створив яскраву, унікальну за формою картину загальнолюдської драми, що сягає страждань Христа і являє проєкцію на індивідуальну трагедію сучасної йому людини.

Н. Євстаф'єва

зії (цитати з інших творів, приховані натяки, тонкі алегорії), якими пронизаний роман. Інтелектуалам імпонує філософічність твору М. Булгакова, чудове знання письменником світової культури — від часів античності до сучасності.

Не можна не відзначити афористичності мови роману, яка також сприяє його популярності. Твір цитується в найрізноманітніших контекстах. Широко відомими стали такі, наприклад, вислови: *«Ніколи й нічого не просіть! 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»*; *«Факт — найупертіша у світі річ»*.

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

Усе розмаїття причин популярності твору оживає і діє на читача за однієї неодмінної умови — безумовного таланту письменника.

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»* (*«Exegi monumentum»*), 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 таки 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 та творчості М. Булгакова.

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

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

4. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як ви розумієте його відомий вислів «Рукописи не горять!»?

5. Творчість яких письменників вплинула на творчість М. Булгакова? Наведіть конкретні приклади.

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

7. Якою ви уявляєте атмосферу в будинку сім'ї Булгакових на Андріївському узвозі в Києві? На підставі яких джерел сформулюєся ваше уявлення про цей будинок?

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

9. Як ви розумієте вислів «внутрішня еміграція»? Чому М. Булгакова називали «внутрішнім емігрантом»? Чи згодні ви з такою характеристикою життєвої позиції письменника? Відповідь аргументуйте.

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

11. 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? Свою відповідь обґрунтуйте.

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

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

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

15. Які робочі назви роману ви пам'ятаєте? Про що, на вашу думку, свідчить велика кількість її варіантів?

16. Якби ви не знали автора й назви роману, яку б дали назву цьому твору, прочитавши його вперше?

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

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

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



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

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

22. Напишіть есе на тему:

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



23. Виконайте тестові завдання.

1. Михайло Булгаков порушував загальноприйняті норми правопису і писав слово «Місто» з великої літери, підкреслюючи повагу до

- А Єршалаїма
- Б Києва
- В Москви
- Г Константинополя
- Д Ленінграда (Петербурга)

2. «О, Вчителю, укрый мене полою своєї чавунної шинелі», — звернувся Михайло Булгаков до

- А Чарльза Діккенса
- Б Йоганна Вольфганга Ґете
- В Миколи Гоголя
- Г Льва Толстого
- Д Федора Достоевського

3. В образі Майстра Булгаков насамперед змалював

- А творчий автопортрет
- Б митця-декадента, який загубився в часі
- В письменника радянської доби, жертву сталінської системи
- Г узагальнений образ митця, який живе в тоталітарному суспільстві
- Д мрійника, абсолютно відірваного від реального життя

ГЛИБИННІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Для світової літератури та культури початок XX 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 XIX 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 на початку XX ст. досягло «критичної маси».

Наприкінці XIX 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 XX ст. (10–20-і роки) ознаменований переходом від раннього до *зрілого модернізму*. 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 й особливо наприкінці XIX ст. (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, О. Уайльд та ін.).



Мунк. Страх. 1884 р.



Ф. Марк. Олені в лісі.
1913–1914 рр.

Потрібно зауважити, що ці умонастрої й тенденції найяскравіше втілювалися в поезії, адже саме поети зазвичай стають першовідкривачами нових теренів літературної творчості. Роль «піонерів» поети відігравали і 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 століття. Хоча на самому його початку 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 в «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.

Ad Fontes

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

Нині поезія — це вища алгебра метафор.

Х. Ортега-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 справжній Поет, Майстер відбутися не може. Автор цих рядків, відомий австрійський письменник Райнер Марія Рільке відбився як Майстер (у булгаковському розумінні цього слова) і ввійшов у вічність, 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 XX ст. таким поетичним кумиром був австрієць Р. М. Рільке. За висловом російського поета Б. Пастернака, саме за художнім часом Рільке «звіряли свої годинники інші поети». Австрійський поет ніби уособлював апостольське служіння мистецтву: «Я... не маю права просто через голод обрати перший-ліпший фах, 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 XX ст.?

Райнер Марія Рільке народився 4 грудня 1875 р. в Празі в небагатій родині службовця залізничної компанії. Мати майбутнього поета належала до заможних пражських буржуа, вона звикла до розкошів і мала неабиякі запити. Можливо, саме її амбіціями 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 його згодом справним військовиком, який успішно підніматиметься щаблями ієрархічної

драбини Австро-Угорської імперії. Хлопчик витримав у військовій школі ледве п'ять років. Рільке скаржився, що він настільки був пригнічений жорстокими переживаннями дитинства, що деякі риси його характеру вже не розкриються ніколи.

Через слабе здоров'я й психологічний стан батько мусив забрати юнака додому. Проте навчатися в гімназії Рільке також не міг: довелося б сісти за парту разом із десятилітніми хлопчиками. Тому надалі він навчався вдома з приватними вчителями. Юнак учився старанно і за один 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.

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 народів». 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.

Узагалі 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 воно зовсім не заперечує вплив західноєвро-



Рільке і модернізм

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. в європейських літературах значного поширення набувають модерністські течії, з якими буржуазні літературознавці прагнуть поєднати поезію Рільке, не виявляючи, однак, у цьому однастайності. 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

пейської, 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.

Дослідники наголошують, що Рільке вирізнявся широкими інтернаціональними інтересами й здатністю активно засвоювати та синтезувати набутки 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 самобутньою 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, аби вивчити 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 Париж.

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



Лу Андреас-Саломе.
1900 р.

¹ Переклад М. Бажана.



Л. Пастернак. Райнер
Марія Рільке. 1899 р.

потоваришував з художником-імпресіоністом Л. Пастернаком і з професором-мистецтвознавцем І. Цветаєвим, неодноразово бував 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 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 спілутало 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...»* був навіяний поету перебуванням на Полтавщині: *«Це було закличне звучання далини й*

Твори 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.

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

самотності, яке залунало в мені одного разу під Полтавою, увечері, коли хатини були такі німі й самотні перед ніччю, що насувалася».

У 1901 р. Рільке одружився з молодою талановитою скульпторкою Кларою Вестгоф, яка працювала в знаменитого 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.

Перша світова війна вразила поета 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 Мюзю». Надрукував «Дуїнянські елегії» (1923) і «Сонети до Орфея» (1923). Його письмовий стіл був загромождений 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 «Орфей, Еврідіка, Гермес» входить до збірки Р. М. Рільке «Нові поезії», що складається з двох частин і вийшла друком у 1907 р. та 1908 р. Вірш було написано восени 1904 р. в Йонсереді (Норвегія). Саме в цей період Рільке намагається знайти новий творчий шлях, про що поет писав в одному зі своїх 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 поезії, до ролі мистецтва відчутний вплив орфістики. Не випадково з цього часу образ Орфея стає наскрізним у творчості Рільке.

Існує версія, що поштовхом до написання вірша став барельєф з Неаполітанського національного музею, назва якого надзвичайно подібна на підпис під барельєфом.



Орфей, Еврідіка, Гермес.
Антична скульптура

Сюжетна основа вірша добре відома. Її неодноразово використовували у світовому мистецтві: поет Орфей разом з богом Гермесом, провідником поміж двома світами, спускається до Аїду, аби повернути на землю (воскресити) свою померлу дружину Еврідіку. Зрештою, подорож закінчилася нічим. Після цієї невдачі Орфей уже не міг грати та співати, за що й був розтерзаний вакханками, а його ліру хвилики викинули на берег острова Лесбос. Не випадково саме тут народилися два видатних поети античності: Сапфо і Алкей... Подорож Орфея — це найперша мандрівка людини потойбіччям. Геракл і Еней були напівбогами, а Одиссей та й інші персонажі античної міфології за життя потрапляють до царства Аїда й повертаються звідти вже після Орфея. Він — і в цьому першовідкривач.

Рільке — поет простих слів, сказати б навіть, прозаїчних, але не приземлених, бо в його віршах зникають видимі кордони горизонту 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 літературній формі відтворити зміст барельєфу V ст. до н. е. В античній літературі були поширені такі поетичні підписи під скульптурними творами, які згодом отримували самостійне життя (так народилася епіграма). Хоча назва вірша називає дійових осіб, жоден із них по імені не названий. Орфей — *«стрункий мужчина в киреї голубій»*, Еврідіка — *«вона»*, *«Кохана»*, Гермес — *«Бог»*, *«бог мандрівок і доручень давніх»*. У творі персонажі представлені переважно займенниками, що й допомагає створенню ефекту всеосяжності, адже будь-хто може стати героєм історії набутого та втраченого кохання. Рільке не намагається якимось по-новому розказати добре відомий міф. Він зосереджується на глибинному, на тому, що набагато глибше підсвідомого, відчутті героїв, які йдуть *«блідою стягою дороги»* Аїду.

Перед нами розгортається картина потойбіччя, *«душ копальня дивовижна»*, де *«поміж корінням струмла 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 дорогу 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...

Переклад М. Бажана

Хотілося обернутися назад, щоб переконатися, що все гаразд,
але ж саме цього і не можна було робити...

Гермес і герметизм

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 («тричі величний, великий, звеличений») через те, що має доступ до всіх трьох світів: світ богів, світ людей і потойбічний світ. Йому приписується авторство найдавнішої окультної (герметичної) літератури, що доступна лише для втаємничених. Серед деяких окультних учених саме він уважався справжнім автором «Іліади» та «Одіссеї». Тож таємну науку, пов'язану з вченням Гермеса Трисмегіста, почали називати *герметизмом*.

Герметизм — це вчення про вищі закони природи, що підпорядковані принципам причинності та аналогії. Прихильники цього вчення припускають, що всі великі релігії мають спільне осереддя, подібні своїми містичними істинами. Герметисти вважають, що Всесвіт — це уявний образ єдиного вищого божества; макрокосм і мікрокосм, вищий і нижчий світ вибудовані за принципом відповідності та аналогії: «Те, що знаходиться знизу, аналогічно тому, що знаходиться зверху». Усе, що явлене в цьому світі й чого не існує (матерія та енергія), — це лише видозміна (вібрація) Єдиного Першоджерела. Усе в цьому світі має свою протилежність, бо є лише гранню чогось спільного, як дві сторони однієї медалі. Усе у світі перебуває в безперервному двосторонньому русі: піднімається нагору й опускається донизу, переходить з однієї своєї протилежності в іншу. Усе має свої причини і наслідки, а «випадок є не що інше, як закон, якого ми ще не знаємо».

Герметизм охоплює три основні 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.

Християнські теологи вважали Гермеса Трисмегіста сучасником Мойсея, язичницьким пророком, що провістив прихід християнства.

Серед прихильників герметизму були таємні товариства ілюмінатів, франкмасонів і розенкрейцерів. Багато відомих учених також долучилися до цього вчення. Серед них Т. Кампанелла, Н. Коперник, Дж. Бруно, Й. Кеплер, Ф. Бекон та І. Ньютон.

Традиція трактування цього міфічного сюжету зосереджується на Орфеї, обходячи інших персонажів міфу. А в Рільке саме вони виходять на передній план чи принаймні не поступаються щодо значущості Орфеєві.

Образ **Еврідіки** вперше вводиться у строфі з обрамленням *«така кохана»*. Нагнітання слів з коренем «плач» створює атмосферу смутку та жалю, що пройняв світ після її смерті: *«ліра оплакала за плакальницю усіх», «світ на плач суцільний обернувся», «плачливий світ», «плачливе небо в скривлених зірках»*. Перед нами не образ земної жінки, вона перебуває вже в іншому світі, таїна якого відкрилася їй після смерті (як тут не згадати вчення орфіків!):

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 ввбрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.

Переклад М. Бажана

Можливо, найцікавіша в цьому вірші постать **Гермеса**. Він тут виступає не як бог торговців і злодіїв (один із поширених варіантів тлумачення), а як Гермес Трисмегіст (*«тричі великий», «потрійно звеличений»*), якому відкриті всі три світи. Людські долі йому небайдужі, з розпачем він повернувся за Еврідікою, яка простувала назад до Аїду, *«печальнозоро»*, безмовно оглянувся 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 іти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.

Переклад М. Бажана

«ОСЬ ДЕРЕВО ЗВЕЛОСЬ...»

Сонет «Ось дерево звелось...» відкриває збірку «Сонети до Орфея». Ця збірка з'явилася несподівано, наче саме Небо послало її поетові перед смертю... 55 сонетів він написав усього за місяць, коли жив у Швейцарії, у замку Мюзот, у лютому 1922 р. У цій збірці Рільке славить природу, Творця і, попри все, життя, хоча він у цей час був у полоні смертельної хвороби. Збірку він присвятив Вері Оукама-Кнооп (1900–1919), юній талановитій танцівниці, яка померла від лейкемії, хвороби, що забрала згодом і самого поета. Він бачив її лише двічі на домашніх концертах у Мюнхені, але її трагічна доля не залишила його байдужим і, вочевидь, надихнула на створення цього циклу. Між збірками «Нові поезії» та «Сонети до Орфея» — сім років, які кардинально змінили Європу й призвели до глибокої духовної кризи в Рільке. Однак саме в цьому циклі уява поета ніби заново відроджує світ, зруйнований Першою світовою війною, повертаючи йому первісну гармонію. Поет Й. Бродський 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) світ і «невидимий» (безконечний), здатний подолати відчуженість людини.

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

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

Переклад М. Бажана

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

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

Переклад М. Бажана

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 під час свого духовного поступу.

Сонет наповнений символами й алегоріями, які доволі часто використовуються письменниками та іншими митцями. Ріст дерева, з якого починається рух перетворення, явно асоціюється з міфологічним світовим деревом, яке поєднує всі три світи, і своїм ростом, зіттям тягнеться до неба, світу духовного. Темний ліс із хижими звізми, ще від часів середньовіччя й Данте виступає алегорією людства, яке заблукало серед мороку й втратило своє духовне ество. Крам — уособлення піднесеної душі, відкритої Богу. Однак ці символи в Рільке не протиставлені один одному і навіть не контрастують

Орфей і орфізм

Орфей (той, що лікує світлом) — у давньогрецькій міфології син музи Каліопши, богині співів, покровительки епічної поезії та науки, найстаршої серед дев'яти Муз, винахідник музики. Спів Орфея та його гра на золотій лірі, подарованій Аполлоном, зачаровує не лише людей, а й диких звірів, міг рухати дерева й скелі, від його пісень заспокоювалося розбурхане море. Після смерті дружини німфи Еврідіки Орфей спустився в Аїд, 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. За одним із міфів, після смерті Орфея Зевс помістив його на небі як сузір'я Лебеда, а поруч його ліру — як сузір'я Ліри.

Орфей був противником пролиття людської крові й уважав, що колись небо, земля і море були сполучені воедино, але потім посварилися й розділилися. Йому приписують створення одного з найдавніших езотеричних учень, яке дійшло до нашого часу у фрагментах і отримало назву **орфізм**. Орфізм мав на меті за допомогою обрядів очищення (одним із способів такого очищення було мистецтво) і праведного орфічного способу життя



Орфей. Фрагмент мозаїки. III ст. н. е.

спокутувати давній гріх титанів — не-нависних противників світового порядку, що стало прокляттям для всього людства. Орфіки вірили в безсмертя душі, що перебувало в полоні «тіла-в'язниці», роздвоєність людської природи на добрий (душа) і злий (тіло) початки. Після смерті душа людини, що може мати декілька перевтілень, очищається від осквернення тілом і зливається з божеством. Деякі вчені прослідковують вплив орфізму на християнство, а християни перших віків уважали Орфея миротворцем, про прихід якого сповіщав старозавітний пророк Ісаїя.

між собою. Вони — суть одного й того ж, поєднані в спільній єдності: з хижі, «*де при виході аж хитався ганок*», можна воздвигнути 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 пропагував шлях до Бога, Льюїс. Саме зі співу лева Аслана («Хроніки Нарнії») народжується новий світ.



1. Визначте провідні мотиви лірики Р. М. Рільке.
2. Проаналізувавши вірші з циклу «Книга прощ», визначте вплив українських вражень на творчість поета.
3. У збірці поезій Р. М. Рільке, надрукованій у видавництві «Дніпро» у 1974 р., вірш «Гетсиманський сад» мав назву «Оливовий сад». Як ви думаєте, чи випадковою була така заміна назви? Чи вплинуло це на сприйняття твору?
4. Порівняйте образи Орфея, Еврідіки та Гермеса з вірша Р. М. Рільке та з давньогрецьких міфів. Чому поет звернувся саме до цієї міфологічної історії? Аргументуйте свою точку зору.
5. Порівняйте образ Орфея з вірша «Орфей, Еврідіка, Гермес» та із «Сонетів до Орфея». Чому саме цей давньогрецький герой привернув увагу Р. М. Рільке?
6. Порівняйте оду «Пам'ятник» Горация та сонет «Не зводьте пам'ятників...» Р. М. Рільке. У чому збігаються, а в чому відмінні естетичні позиції поетів?



7. 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 рубежі віків мій вік тече...»;
 - «Не зводьте пам'ятників. Хай для слави троянда тут щороку розцвіта. Бо то Орфей...».



8. Виконайте тестові завдання.
 1. Україна є місцем дії твору Рільке
 - А «Згаси мій зір»
 - Б «Пісня про правду»
 - В «Орфей, Еврідіка, Гермес»
 - Г «Гетсиманський сад» («Оливовий сад»)
 - Д «Ось дерево звелось...»
 2. До збірки «Сонети до Орфея» входить вірш
 - А «Згаси мій зір»
 - Б «Осінній день»
 - В «Орфей, Еврідіка, Гермес»
 - Г «Гетсиманський сад» («Оливовий сад»)
 - Д «Ось дерево звелось...»



Гійом АПОЛЛІНЕР

(1880–1918)

...Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є¹.

Я завжди був не руйнатором,
а будівничим...

Г. Аполлінер

Життєвий і творчий шлях

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

Саме Аполлінер символізує характерні ознаки літератури сучасності: сміливий формальний пошук, прагнення, не втративши набутків минулого, відповісти на виклики сучасності й водночас спрогнозувати майбутнє. Саме Аполлінерові належить провідна роль у фундаментальних змінах, у появі «нового зору», притаманного літературі XX ст. на відміну від століття попереднього (детальніше див. вступну статтю «Перша половина XX ст.: штрихи до історико-літературного портрета»). Адже безліч творів другої половини XIX ст. були просякнуті романтичним (і далі: неоромантичним — декадентським — естетським і т. д.) *протистоянням* дійсності, яке, зрештою, і призводило до домінування антитези й контрасту, до появи в тогочасних художніх творах «двох світів»: з одного боку, вигаданого (ідеалізованого, жаданого, омріяного), а з іншого — реального (сірого, вульгарного, огидливого). І цим світам було призначено «не зійтися вдвох» (Р. Кіплінг). Аж ось нарешті письменники-модерністи (і Аполлінерові тут належить одне з чільних місць) закликали не до ігнорування, а до поетичного *опанування* дійсності, до *перетворення* світу засобом слова («За правом поезії владу дано нам над словами, які спроможні створити і зруйнувати Всесвіт»). «Позиція неприйняття життя і відрази до нього, притаманна ранньому модернізму, в Аполлінера поступається місцем

¹ Переклад М. Лукаша.

активно-творчому ставленню до нього» (Д. Наливайко). Змінюється навіть тональність мовлення поета, який вірить у *«перемогу зорі над сутінками»*. Славнозвісна романтична туга («світова скорбота») у поета змінюється на, хай не «рожевий», проте оптимізм: «Поетом може називатись лише той, хто винаходить, хто творить. Поет — це той, хто знаходить нові радощі, хай навіть болісні»¹ ... Тож не можна не погодитися з відомим чеським поетом-сюрреалістом В. Незвалом, який охарактеризував роль Аполлінера у світовій літературі ХХ ст., назвавши його «великим Аполлінером, без якого наше століття тупцювалося б на місці й жебрало б у Минулого, яке, хоч і багате своїми уроками, проте вже минуло...».

То в чому ж полягає така велика й загально визнана роль Аполлінера в оновленні поезії ХХ ст.? І що про нього відомо як про людину?

Доля Аполлінера-поета не проста. За життя була надрукована лише третина його творчого доробку, та й то з цензурними спотвореннями. Критика, як і читачі, сприймали твори митця неоднозначно, називаючи то «поетом для поетів», то модерністом, який тісно пов'язаний з галасливим авангардизмом, то майже революціонером. Однак спроба покласти Аполлінера до «прокрустового

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 «Перса Тересія» (поставлена 1917 р., видана — 1918). Після цього цей термін був підхоплений митцями, критиками, науковцями і взагалі широким загалом.

Саме Аполлінерові належить блискуча метафора, яка ілюструє принципи сюрреалістичного мистецтва: метафора колеса і ноги. Подібно до того, 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, ефективніше, ніж нога), так і сюрреалістичне мистецтво, оперуючи образами, які абсолютно не подібні на свої реальні прототипи, особливо яскраво відтворює їх суть і тому сильніше впливає на читача.

І хоча згодом сюрреалісти почали вкладати до поняття «сюрреалізм» інший зміст (Андре Бретон. «Маніфест сюрреалізму», 1924), у світовій естетичній свідомості «батьком» терміна та й самого «напряму пошуків» залишився Г. Аполлінер.

¹ Г. Аполлінер. «Нова свідомість і поет» (1918).

ложа» будь-яких літературознавчих схем¹, завжди буде приречена на провал. А ось те, що Аполлінер — поет, цікавий не лише поетам, час уже довів. Бо чи можна уявити всесвітню лірику хоча б 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 в 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. Показово, що одній з Костровицьких, прабабусі Аполлінера, славетний польський романтик А. Міцкевич навіть присвятив вірша. Отже, ураховуючи ці «дві батьківщини», хлопчик міг би взяти або російське, або італійське громадянство. Однак це не задовольняло ні його родичів, ні його самого. Аполлінер, зважаючи на таємницю свого народження, вірив у те, що долею йому призначено стати національним поетом Франції. То ж і хотів мати лише французьке громадянство, яке й отримав за кілька днів до поранення в 1916 р. (розпочалася Перша світова війна, у якій Франція брала участь).

Про батька Аполлінера нам нічого не відомо. Принаймні друга своєї матері, італійського офіцера Франческо д'Аспермона, поет своїм батьком не визнавав. Існує цікава гіпотеза, яку спробував обґрунтувати польський письменник А. Стерн, буцімто Аполлінер є правнуком Наполеона I. Річ у тому, що в родині Костровицьких існувала легенда, що в однієї з віленських Костровицьких, яка після поразки Наполеона I жила при віденському дворі, куди повернулася дружина Бонапарта зі своїм сином від Наполеона II, народився позашлюбний син. Дитя відібрали в матері, послали на виховання до Ватикану, а потім він став священником. Дід Аполлінера після еміграції служив у папській гвардії. Отже, були передумови, що онук Наполеона й Ангеліка (обоє Костровицькі) зустрілися...

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

¹ Вочевидь мав рацію Б.-І. Антонич, закликаючи не абсолютизувати точного віднесення митців до якогось одного, чітко визначеного художнього напрямку: «Пам'ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями. Пікассо — знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд “-ізмів”!»

Аполлінер і Україна

Хоча Аполлінер прагнув отримати французьке громадянство, освіту здобув переважно в колежах Монако (періодично відвідуючи Канни і Ніццу), а рідною вважав саме французьку культуру, він завжди з неабиякою гордістю згадував про свої слов'янські витоки. У чомусь Аполлінер повторив шлях А. Міцкевича, який теж мав корені в Новогрудку, а згодом добився визнання в Парижі. Для Костровицького колишня велич Речі Посполитої (Польсько-Литовської держави) була так само привабливою, як для багатьох українців слава могутньої середньовічної Київської Русі. Тож, можливо, Г. Аполлінер згадував якісь родові перекази Костровицьких, що збереглися ще з часів Речі Посполитої, коли українці разом із поляками й литовцями поклали «початок кінця» зазіхань Османської імперії на панування в Європі, а можливо, з якихось інших причин, але в його творах є вельми привабливі образи гордих, вільнолюбних і незрадливих запорозьких козаків. У відповідь на пропозицію турецького султана «*приїнять Півмісяця ярмо*», запорожці, яких Аполлінер із симпатією називає «*щирими душами*», зберегли вірність «*своїм степам і предківщині*»:

...Зареготали чуприндирі
І тут же в відповідь листа
Ушкварили бундючній хирі...
«Царя небесного харцизе
Високорогий сатано
Не годимося ми в підлизи...»

Г. Аполлінер «*Пісня нелюбого*».

Переклад М. Лукаша

На основі цього відомого історичного факту І. Рєпін написав знамениту картину «Запорозькі козаки пишуть листа турецькому султану».



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



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

Проте життя Аполлінера в Парижі було складним. Він мусив зареєструватися в префектурі з принизливим «титолом» безробітного іноземця. Поет дійсно шукав роботу й погоджувався на будь-яку, аби платили: працював конторником, підробляв навіть «літературним негром»¹, писав твори, які видавали під прізвищем їхніх замовників. Тож недаремно дослідники його життя й творчості зазначають, що Аполлінер пройшов усі сходишки письменницького ремесла.

Проте, нарешті, доля усміхнулася йому: Аполлінер знайшов місце вчителя. З родиною, де він учителював, жив на Рейні, подорожував Німеччиною й Австрією.

Саме з цього періоду в журналах починають друкувати вірші, підписані Вільгельмом Костровицьким, а згодом багато поетичних рядків і образів цього періоду з'являтимуться в його творах.

Уперше добре відомим нам псевдонімом поет підписав своє оповідання **«Єресіарх»** (1902), утворивши його з французької форми імен Вільгельм-Аполлінарій — Guillaume Apollinaire.

За життя, як уже зазначалося, Аполлінер надрукував не так вже й багато. Основне з цього — це поетичні збірки **«Алкоголі. 1898–1913»** і **«Каліграми. Вірші Миру і Війни»**. До цього періоду належить і дружба Аполлінера з видатним іспанським художником-кубістом² Пабло Пікассо. Саме під впливом живописця поет почав переносити елементи авангардизму у вірші, що, зрештою, і сприяло його еволюції від неоромантизму до кубофутуризму. Пікассо й Аполлінера помилково звинуватили в крадіжці з Лувра картини Леонардо да Вінчі **«Джоконда»**. Аполлінер потрапив до в'язниці. Однак протести громадськості змусили владу звільнити

¹ Ім'я його хазяїна — якогось Енара — знають тільки завдяки тому, що він найняв Аполлінера писати для нього роман-фейлетон **«Що робити?»**.

² **Кубізм** (фр. *cubisme*) — авангардистський напрям в образотворчому мистецтві, насамперед у живопису, що зародився на початку ХХ ст. і характеризується використанням підкреслено геометризованих, умовних форм, прагненням «роздробити» реальні об'єкти на стереометричні примітиви.

поета. Обидва геніальних іноземці — Аполлінер і Пікассо — прагнули завоювати Париж, і це їм вдалося. Видатний іспанець залишив нам багато шаржованих замальовок Аполлінера, а каліграма «Зарізана голубка й водограй» Аполлінера стала прообразом знаменитих голубок Пікассо.

Щемливі тогочасні вірші Аполлінера сповнені духу народних переказів, овіяні м'якою меланхолією. Перша книжка його лірики — «Алкоголі». Класична за своєю задушевною простотою й композиційною стрункістю, складова цієї збірки — «рейнські» вірші («Дзвони», «Лорелея»). Вони написані в 1901–1902 рр. в Німеччині, коли Аполлінер учителював, а потім час від часу поповнювався такими сповідально-автобіографічними творами, 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...

Переклад М. Лукаша

«Алкоголі», за словами Аполлінера, — плід «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 постійно розмірковує над тим, що хід історії, плін часу змінює все на світі — таким є закон життя. Водночас чому б не поєднати «модерновий» урбаністичний пейзаж із пасторальними образами пастухів і овечок, які так полюбляли античні поети або середньовічні трубадури? Варто було поетові лише кинути пильний погляд на паризький пейзаж, як художні відкриття не примусили себе довго очікувати. Так народилася широко відома нині, а тоді нова та свіжа метафора: висока Ейфелева вежа — то «пастушка», а паризькі мости — то «череда», яку вона пасе:

Старовина обридла нам безмежно
Ти чуєш бекають мости пастушко Ейфелева вежо
У печінках сидять антична Греція і Рим
Автомобіль і той здається тут застарим
Тільки релігія в нас залишилась нова-новісінька
Проста як аеропортівський ангар як трамвайна вісімка...

«Зона». Переклад М. Лукаша



Каліграма Г. Аполлінера
«Ейфелева вежа», 1918 р.

у Франції, а й поза її межами. Тож навіть і в пунктуації (точніше — у її відсутності) поет-новатор шукав «модерних» шляхів...

Проте вже налаштований життєвий ритм поета був зруйнований Першою світовою війною. Аполлінер пішов добровольцем на фронт (1915). Одні пояснюють це спробою нарешті отримати французьке громадянство, інші — патріотизмом. Дехто намагається «знайти жінку» і пояснити все захопленням Аполлінера Луїзою де Коліньї-Шатійон. Адже світська дама, у яку він закохався, уважала його не поетом, а пересічним репортером. Аби привернути увагу холодної аристократки, Аполлінер і пішов на фронт... Проте вона дуже швидко про нього забула. Поет воював непогано, дослужився до підпоручика, але після поранення в голову осколком німецького снаряда був демобілізований. Він не припиняв роботи, але поранення давалося взнаки, організм був ослабленим. Під час епідемії грипу 9 листопада 1918 р. поет помер. За гіркою іронією долі, це трапилося лише за два дні до закінчення Першої світової війни, яка займала так багато місця в його творчості останніх років життя. Поетичне визнання до нього прийшло вже після смерті...

«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 про пошуки нових поетичних форм. Слово «каліграма» — автор-

ський неологізм (і тут новаторство!) самого Аполлінера, і походить від слів «каліграфія» (грец. гарний почерк) та «ідеограма» (так називалися в той час подібні вірші).

Каліграми — це поєднання поезії та живопису. Цю книжку поет задумав ще до війни під назвою «Я теж живописець». Вочевидь, такий заголовок був своєрідним жартівливим викликом друзям-живописцям, яких Аполлінер мав багато.

Сенс такого заголовку в тому, що він відтворював нову «техніку» — рядки віршів лягали на контури якихось малюнків, утворюючи візуальний ряд (як на плакатах чи поштових листівках). Поет прагнув у своїх каліграмах-віршах, текст яких друкувався так, аби виникав певний малюнок тієї ж голубки, поєднати словесний і графічний змісти. Здавалося б, у цьому не було новизни, оскільки візуальну поезію використовували античні автори, велике місце вона займає в поезії бароко. Проте суттєва різниця між каліграмами Аполлінера й фігурними віршами більш ранніх епох полягає в завданнях, які ставили перед собою поети. Аполлінер прагнув поєднати паперовий аркуш з плакатом, гаслом.

Проте війна внесла свої корективи й до задуму книжки «Я теж живописець». Життя поета так змінилося, війна додала стільки незабутніх вражень, які були відображені у творі, 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, тому деякі його рядки нагадують азбуку Морзе: «Весна роздоріжжя і ніч і атака / Дош в мене в душі кров лє з мертвих очей» («Квітнева ніч 1915»).

Аполлінер навіть на передовій знаходив сили скрашувати окопні будні дотепною грою поета-малювальника й навіть примудрився видрукувати на гектографі книжечку. А в 1918 р. він помістив ці малюнки у свою другу підсумкову книжку.

Цікавою є ідейно-тематична еволюція творів, що входять до «Каліграм»: якщо перші його «воєнні» вірші (наприклад, «Послання до Лу», 1915) сповнені ненависті до Німеччини (ворога Франції в Першій світовій війні), то в наступних відбулася еволюція щодо засудження війни як такої.



Каліграма Г. Аполлінера
«Послання до Лу». 1915 р.

Douces figures poi^{nt} ^{cherdes} Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où vous êtes
 jeunes MARS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colonne s'étend

О постаті убиті любі ^{а р і} О дорогі розквітлі губи
 МІЄ МАРЄЄ
 ЄТТО ЛОРІ
 АННІ і ти МАРІЄ
 де ви дівчата
 я вас
 питаю
 та біля водограю
 що плаче й кличе
 голубка маревіє

Tous les souvenirs de nos a^mis ? ^е sont Rayon Billy Dalise
 O mes amis partis en guerre ? ^е sont les noms se mélancolisent
 Jaillissent vers le firmament Comme des pas dans une église
 Et vos regards en l'eau dorment O les Crémieux qui s'engagent
 Merveux mélancoliquement O les Crémieux qui s'engagent
 Où sont-ils Braque et Max Jacob De nouveaux mon âme en pleins
 D'un aux yeux gris comme l'amb^{re} je pleure sur ses pleins

Душа моя в тремкій напрузі ? ^е Де ви солдати мої друзі
 Де ви Бійі Даліз Реналь Печальні ваші імена
 Як у церквах ходи луна Печальні ваші імена
 Ви в сонну воду глядяться Б'ють відгомоном до небес
 Де Брак де Макс Жакоб Дерен І погляд ваш вмирає десь
 Де милий Кремніч волонтер Що в нього очі як той Рейн
 Душа ятриться з непокою Вже може їх нема тепер
 І водограй рида зі мною

C'est qui sont partis à la guerre au nord de Battant maintenant
 Le soir tombe O sanglante mort
 Jardin où mûre abondamment le laurier rose sans guerrière

А як вони іще живі Десь б'ються на Північній фронті
 Тим олеандри всі в крові
 І сонце ранене в траві На багрянистім горизонті

О постаті убиті любі
 О дорогі розквітлі губи
 Міє Марєє
 Єтто Лорі
 Анні і ти Маріє
 де ви дівчата
 я вас
 питаю
 та біля водограю
 що плаче й кличе
 голубка маревіє
 Душа моя в тремкій напрузі
 Де ви солдати мої друзі
 Де ви Бійі Даліз Реналь
 Печальні ваші імена

Як у церквах ходи луна
 Б'ють відгомоном до небес
 Ви в сонну воду глядяться
 І погляд ваш вмирає десь
 Де Брак де Макс Жакоб Дерен
 Що в нього очі як той Рейн
 Де милий Кремніч волонтер
 Вже може їх нема тепер
 Душа ятриться з непокою
 І водограй рида зі мною
 А як вони іще живі
 Десь б'ються на Північній фронті
 Тим олеандри всі в крові
 І сонце ранене в траві
 На багрянистім горизонті

Переклад М. Лукаша

Показовою в цьому є знаменита каліграма «Зарізана голубка і водограй». Рядки цієї каліграми переповнені широко тугою, смутком і співчуттям до друзів.

Вірш «Зарізана голубка і водограй» витриманий в елегійних, печальних 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 каталогу людей, які постраждали від війни. Струмені водограю суголосні сльозам, які навертаються на очі в ліричного героя, вони ридають разом: «*Душа ятриться з непокою / І водограй рида зі мною*».

Це усвідомлення смертельної небезпеки, яку несе війна, тривога за друзів і страх їх назавжди втратити асоціативно пов'язані з фіналом каліграми, де Аполлінер буквально «заливає» текст червоними (кольору крові) фарбами.

Образ голубки (який згодом став емблемою миру) навіяний каліграфією Г. Аполлінера «Зарізана голубка і водограй»

Тим олеандри всі в крові
І сонце ранене в траві
На багрянистім горизонті
Переклад М. Лукаша

Для цього він «нагнітає» лексику як із прямим, так і з «підтекстовим» значенням «*червоне, те що нагадує кров*». Сюди входять слова «олеандр» (квітка в червоній гамі), «ранене» (у підтексті — скривавлене, залите кров'ю), «в крові», а також колористичний прикметник «багрянистий» (червоний, кольору крові).

Усі ці художні засоби, співвідносячись як із назвою (саме зарізана — тобто закривавлена голубка), а також змістом каліграми, роблять вірш яскравим прикладом не лише інтимної, а й громадянської (антивоєнної) лірики. При цьому він, звісно, аж ніяк не втрачає своєї «модерності», новизни.

«ЛОРЕЛЕЯ»

Вірш «Лорелея» (1904) входить до циклу «Рейнських віршів» зі збірки «Алкоголі». Уважається, що прообразом ліричної героїні «Рейнських віршів» стала Анні Плейден — по-справжньому велике



П. Пікассо. Ілюстрація
до поеми Поля Елюара
«Обличчя світу»

й трагічне кохання Аполлінера, якій також присвячена «Пісня не-любого». Існує думка, що саме це нерозділене почуття зробило з нього видатного ліричного поета (це одна з несправедливостей долі: деякі поети можуть творити, лише страждаючи). Вони познайомилися в Німеччині. Аполлінер викладав французьку, а Анні була гувернанткою в неповнолітньої доньки графині. Це було бурхливе й пристрасне кохання. Подійкували, що саме через нього Анні в 1904 р. переїхала до Америки: вона була вихована в суворій протестантській моралі, тож залицяння надто пристрасного молодого поета її лякали.

У циклі «Рейнські вірші» ще помітний вплив романтичної поезії XIX ст., особливо Г. Гейне. Історія гіркої любові Аполлінера перетворюється в цьому циклі (як і в «Книзі пісень» його великого німецького попередника) з події особистого життя на явище поезії. Сюжетною основою вірша «Лорелея» є легенда про рейнську красуню, яка своїм співом зачаровувала рибалок. У попередні епохи поети не раз зверталися до цього сюжету, розповідаючи свою історію трагічного кохання. Поміж них був і Г. Гейне («Не знаю, що стало зо мною...»), чий вірш став народною піснею. Якщо Гейне зосереджується на чарівно-згубному голосі Лорелеї, що *«дикої пісні співає, неспіваної ніким»*, то Аполлінера цікавить передовсім доля таємничої красуні. За деякими переказами, саме біля скелі Лореляй (Лур-Ляй) підступні карлики-нібелунги ховали незліченні скарби — золото Рейну (про це яскраво повідав світові Р. Вагнер). Тож Лорелея виступала як жорстокосерда чарівниця, яка мала угоду з царем-демоном Рейну. Однак поміж романтиків більшою популярністю користувалася легенда про дівчину з чарівним голосом, небачену красуню, яка мстить за зражене кохання. Саме цей



С. Бега. Лорелея. Початок XIX ст.

«романтично-символістичний» варіант сюжету й простежується у вірші Аполлінера.

Його героїня — це красуня Лорелея, яка мешкає в містечку Бахарасі. У цієї «білявки чарівної», згідно з німецьким еталоном жіночої краси, «сонячні коси» й «очі як смарагд». Але її краса нікому не приносить радості: «...усіх мужчин в окрузі з ума звела вона». Навіть сама героїня страждає від неї:

Прокляті в мене очі проклята я сама
Хто в очі ті загляне тому життя нема
У них не самоцвіти пекельні вогні
В огні в огні спаліте ті чари навісні

Переклад М. Лукаша

Саме за цю згубну красу Лорелею й викликали на єпископський суд. Зачарований принадами юної дівчини, єпископ не може її засудити. Вона просить стратити її, бо не має сили терпіти страждання від кохання:

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

Переклад М. Лукаша

Три лицарі повели Лорелею в монастир, та вона відпросилася, аби з височини рейнської скелі попрощатися 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

Переклад М. Лукаша

Історія Лорелеї закінчилася трагічно: не в силах витримати мук і зачарована власним віддзеркаленням у воді, дівчина кинулася зі скелі в Рейн.

«МІСТ МІРАБО»

Досить рідко трапляються одержимі винахідництвом реформатори (Аполлінер — один із найсміливіших з-поміж них), які б не тільки дорожили заповідями минулого, а й плекали традиції перед тим, як наважитися на значні перетворення. Тож аполлінерівське самовизначення: «Я завжди був не руйнатором, а будівничим» — має всі підстави на життя.

Спочатку Аполлінер виступив далеким спадкоємцем середньовічних трубадурів або менестрелів, які оспівували нещасне кохання німецьких романтиків з їхнім культом поетизації всього патріархально-легендарного (тієї ж легенди про Лорелею), а також Поля Верлена з його тужливими «осінніми піснями». Був період, коли в його творчості переважала неоромантична тональність, хоча «числим» представником жодного з літературних напрямів він ніколи не був.

Зазначимо, що в той період його творчості витoki в аполлінерівської печалі було ті самі, що й в античних поетів: одвічне елегійне нарікання на швидкоплинність ріки життя, яке є потоком неоправних втрат, скороминучих радощів і розвіяних мрій:

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

Переклад М. Лукаша

Щойно процитований знаменитий вірш «Міст Мірабо», що входить до збірки «Алкоголі», вийшов друком у лютому 1912 р. Він довів, що у французькій поезії з'явився новий великий ліричний співець кохання, який своїм талантом піднявся до рівня П. Верлена. Цей вірш, як, зрештою, майже будь-який ліричний твір, має автобіографічне підґрунтя. Саме в цей час поет переживав болісний розрив із жінкою, яку не лише кохав, а й уважав (як і багато хто з його друзів) своєю Музою. Талановита французька художниця Марі Лорансен, яку з Аполлінером у 1907 р. познайомив Пабло Пікассо, не лише надихала поета на творчість, а й створила цілу низку картин під назвою «Аполлінер і його друзі». Саме на побачення з нею Аполлінер ходив через оспіваний ним міст Мірабо. На той час це був один із найсучасніших мостів, ровесник Ейфелевої вежі, збудований за останнім словом техніки. Цей міст уважався символом прогресу, промисловості й торгівлі, тож і був прикрашений алегоричними скульптурами мореплавства, торгівлі та достатку. Проте саме цей модерновий міст і навів поетів думки про вічність (так, в інших віршах ми читаємо про міст Мірабо, який нагадує поетові вівцю, що її випасає «пастушка» — Ейфелева вежа).

Отже, саме на мості Мірабо Сучасність зустрічається з Вічністю.

Ліричний герой «Мосту Мірабо» не просто споглядає, як ріка життя забирає його кохання, перетворюючи долю на перелік втрат і нездійснених надій. Саме на цьому мості починається його плавання хвилями 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 та плинної, як рух самого часу:

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і вітра крутиява шалена

Переклад М. Лукаша

А міст, що сполучає два береги ріки, у другій строфі перетворюється на «міст рук», які повинні об'єднати закоханих. Ці «вічні погляди» приречені на розставання, бо «любов сплива», оскільки вона не здатна перебороти «життя ходу тягучу». Ліричний герой сумує за нездійсненою мрією вічного кохання:

Любов сплива як та вода бігуча
Любов сплива
Життя хода тягуча
Надія ж невгамовано жагуча

Переклад М. Лукаша

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 (та й до читачів): хоч ми безсилі перебороти Вічність, та «невгамовно жагуча» надія поруч. І саме тут неминучість зустрічається із сьогоденням, аби оповісти ще одну, стару як світ, але водночас і сильнішу за смерть історію кохання...



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Г. Аполлінера.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шлях? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів? Визначте провідні мотиви лірики Аполлінера.
3. У чому полягає значення його творчості для розвитку світової поезії ХХ ст.? Чи згодні ви з В. Незвалом, що без Аполлінера поезія ХХ ст. «тупцювалося б на місці і жевбрала б у Минулого»? Як ви розумієте ці слова?

4. З якими видатними митцями-авангардистами дружив Аполлінер? Як вони вплинули на його творчість, а він — на їхню? Наведіть конкретні приклади.

5. Чому Аполлінер відмовився у віршах від пунктуаційних знаків? Чим він це пояснював? А як до такої новації ставитеся особисто ви?

6. Що вам відомо про «слов'янські корені» Аполлінера? У яких його творах фігурують українці?

7. Чому він змінив першу назву збірки «Я теж живописець» на остаточну — «Каліграми. Вірші Миру і Війни»?

8. Якими художніми засобами Аполлінер створює сумний, елегійний настрій у каліграмі «Зарізана голубка і водограй»?



9. Виконайте тестові завдання.

1. З-поміж названих творів каліграмою є

А «Міст Мірабо»

Б «Зарізана голубка і водограй»

В «Лорелея»

Г «Пісня нелюбого»

2. Сюжет «Лорелеї» подібний до фольклору

А Франції

Б Польщі

В України

Г Німеччини

3. З-поміж живописців-авангардистів каліграму Аполлінера запозичив

А Жорж Брак

Б Анрі Матісс

В Пабло Пікассо

Г Сальвадор Далі

4. Рефрен «Хай б'є годинник ніч настає / Минають дні а я ще є...» є в поезії

А «Міст Мірабо»

Б «Зарізана голубка і водограй»

В «Лорелея»

Г «Пісня нелюбого»

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Існує давня традиція поділу розвитку світової культури на певні періоди й епохи. При цьому особливе значення має те, чи дала ця епоха світові геніїв, чи ні. Залежно від цього деякі епохи визнаються періодами особливих злетів і 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 визначив духовний і культурний підйом на межі XIX–XX ст., коли на повний голос про себе заявили філософи — С. Булгаков, С. Франк, В. Соловйов¹; художники — І. Рєпін, М. Врубель, Б. Кустодієв, М. Періх; 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.

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

¹ Соловйов Володимир (1853–1900) — релігійний поет і філософ, публіцист.

давніогрецькому 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 протигагою» 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 проникнути в приховану суть певного явища. Символ передає індивідуальні уявлення поета про світ. Семантична (значеннева) невичерпність символістського тексту, потенційна множинність його прочитань і тлумачень повсякчас тримає читача в інтелектуальному напруженні, вимагає від нього стати «співавтором» твору. Згідно з доктриною символізму, красу та істину можна збагнути інтуїтивно, «осіянням», «порухою душі» і аж ніяк не розумом, не науковим дослідом (до чого прагнули реалісти та натуралісти).

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. Мережковського¹.

Nota Bene

Символ — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому на відміну від знака має безкінечні тлумачення.

Символ є справжнім символом тільки тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині.

В'яч. Іванов²

¹ Мережковський Дмитро (1865–1941) — поет, прозаїк, філософ.

² Іванов В'ячеслав (1866–1949) — поет, перекладач, драматург, публіцист, історик, літературознавець.

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». Так, у 1900 р. вони заснували в Петербурзі Релігійно-філософське товариство, яке мало на меті зблизити російську інтелігенцію з церквою. Ці письменники демонстративно відмовилися від традицій російської літератури й проголосили «нові» принципи мистецтва на засадах зарубіжного модернізму. Тогочасна критика одразу назвала їх «декадентами». Оскільки діяльність М. Мінського, Д. Мережковського і З. Гіппіус розгорталася переважно в Петербурзі, їх називали «петербурзькими символістами».

У другій половині 1890-х років утворилася друга течія російського символізму. Цю течію очолювали В. Брюсов¹ і К. Бальмонт², 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.



М. Нестеров. Видіння отроку Варфоломею. 1889–1890 рр.

Поетика символізму

Символісти закликали дбати передусім про «музику» вірша, впливаючи на підсвідомість читача/слухача, неначе заколисували його. Музика слова, часто позбавлена естетичної міри нагромадження асонансів (збігів голосних) і алітерацій (збігів приголосних), вишукані ритми, покликані приспати свідомість читача, — такі їхні творчі настанови (подібні художні засоби використовували й футуристи).

¹ Брюсов Валерій (1873–1924) — поет, прозаїк, перекладач, літературний критик, літературознавець.

² Бальмонт Костянтин (1867–1941) — поет, перекладач.

Усіх вищезазначених 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, А. 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.

При цьому старші символісти орієнтувалися переважно на західну культуру, а молодші символісти вбачали витoki своїх естетичних шукань у 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 вступили в протистояння із символізмом. Ідеться насамперед про акмеїзм¹.

Акмеїзм

З 1910 р. російський символізм переживає кризу, а в його надрах зароджуються нові літературні напрями й течії. Наступного року 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*.

Микола Гумільов, вважаючи 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 впливові символізму відчувалося вже в перших виданнях журналу «Аполлон», який очолював В'яч. Іванов.

¹ Акмеїзм (від грец. *akme* — вершина чогось) — найвищий ступінь розвитку, пора розквіту.

Акмеїсти проголошували матеріальність і предметність тематики та образів, закликали до точності слова. Засадничою для акмеїзму стала вимога повернення від символістських «потойбічних» (трансцендентних¹) шукань 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 осягнути 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 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 їхньої «повної узгодженості». Як акмеїст 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 школи. Вони створили чимало чудових ліричних віршів, що вирізняються музичністю, психологізмом, філософською глибиною, органічним зв'язком з усією світовою культурою.

¹ *Трансцендентний* — той що перебуває поза межвами свідомості й пізнання, непізнаваний.

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 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 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* (від латин. *futurum* — майбутнє) — літераторами майбутнього.

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».

Футуристи оголосили війну насамперед існуванню двох світів, яке декларували символісти: реального та потойбічного (трансцендентного). Згадаймо, що водночас проти символізму виступили й акмеїсти, проте подолати його до кінця вони так і не змогли (хіба що містика символістів змінилася екзотикою акмеїстів). Натомість футуристи поривають як із символістським поділом на два світи, так і із суто акмеїстським конфліктом буденщини та екзотики, «клятої глухомані» і «далеких країв» (поезія «царськосельського

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 декого 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 з ним мало спільного. Під час перебування Ф. Марінетті в Росії (1914) частина російських футуристів навіть улаштувала йому обструкцію, не прийшовши на його публічні виступи.

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* як стрижневе угруповання всієї течії. Інші групи — «Асоціація егофутуристів» (на чолі з І. Северянином¹, який восени 1912 р. оголосив про свій розрив із ними); «Мезонін поезії» (на чолі з В. Шершеневичем, який переклав праці основоположника італійського футуризму Ф. Марінетті); «Центрифуга» (З. Бобров, Б. Пастернак, М. Асєєв), —

¹ *Северянин (Лотарьов) Ігор* (1887–1941) — російський поет.



У. Боччоні.
Унікальні форми
безперервності в просторі.
1913 р.

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 імажиністів).

Перша збірка кубофутуристів **«Садок суддів»** вийшла друком у 1910 р. А в грудні 1912 р. побачила світ збірка **«Ляпас суспільному смакові»**. Програмний маніфест цього збірника, що мав таку саму назву, підписали Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковский та В. Хлебников¹ — основні дійові особи футуристичного руху, автори збірників, учасники диспутів, турне, естрадних вечорів.

Згодом до них приєдналися М. Асєєв, В. Каменський, Б. Лівшиць, Е. Гуро, Б. Пастернак.

Проте кубофутуризм був не тільки літературним явищем. Споріднені угруповання виникають і серед живописців («Бубновий валет», «Ослячий хвіст»). Частина футуристів (брати Бурлюки,

Український футуризм

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 канонові та культові в мистецтві, протестує проти «хуторянства», провінційності. Поет виступає за «красу пошуку», за стрімкий рух мистецтва. Організовував 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.

¹ *Хлебников Велимир* (Хлебников Віктор Володимирович) (1885–1922) — російський поет і прозаїк, відомий діяч російського авангардизму, один з основоположників російського футуризму; реформатор поетичної мови.

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, відоzwi, статті, створюється враження, що вони переймаються не стільки проголошенням своєї програми, скільки прагненням викликати якомога більше заперечень і протестів. Одразу після появи першої збірки «Садок суддів» спалахують запеклі критичні суперечки.

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.

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

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 більше за акмеїзм. Останні — кволі... Це — більш земне і живе, ніж акмеїзм».

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».



В. Маяковський. Рулетка.
1915 р.

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 головна ідея футуристів — самоцінність художньої творчості, домінування питання «як?»

над «що?». Звідси — сміливий експеримент, словотворчість, утвердження «самовитого» слова (щойно винайденого або «сконструйованого» митцем, тобто неологізму). На думку футуристів, потрібно звільнитися не тільки від звичних форм побуту і життя, а й від панування слів у загальноприйнятих значеннях і сполученнях. У царині оновлення мови відзначився В. Хлебников — справжній інженер нових слів.

Поза авангардом

Проте не весь літературний процес «срібної доби» російської поезії обмежений рамками авангардизму. Зокрема, 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. Єсеніна, 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 головною в духовних шуканнях О. Блока. Він намагається розгадати глибинний світ народної магії та заклинань, названих поетом «тією рудою, де блищить золото непідробної 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 інтелекти — символісти й акмеїсти. Хіба їхня творчість могла стати «коліщатком та гвинтиком» (за висловом В. Леніна) загальнопартиїної 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 ось її плодами користуються 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 обпікають:
Вже рідної землі немає.
Арал — в латаття павутині,
Замовк Грицько на Україні...

Переклад Ю. Чигиринського

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).

Страхотлива ламана крива червоного терору постійно коливалася між точками «безжалісно» та «нещадно», ніколи не падаючи до «нуля». Проте навіть у цій синусоїді вирізняються два своєрідні «піки»: 1921-й (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: 1921 і 1937 р. 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, у супереч десятиліттям замовчування твори заборонених письменників нарешті знайшли дорогу до читача. І нині ми можемо насолоджуватися поетичними обріями творчості О. Блока та А. Ахматової, В. Маяковського й 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 «по-за об'єднаннями»?
6. Як ви розумієте вислів: «“Срібна доба” російської поезії потонула в “кривавій добі” сталінського терору»? Наведіть приклади політичної розправи з тогочасними митцями в СРСР (зокрема в Україні).



Олександр БЛОК

(1880–1921)

У темні заходжу храми,
Творю свій бідний обряд.
Там жду Прекрасної Дами
В мигтінні червоних лампад...¹

О. Блок

Життєвий і творчий шлях

«Навіть зовнішність у нього була поетична. У ньому відчувалася природжена велич ангела, скинутого з небес. Усі знайомі вчували в ньому істоту вищого порядку. Він був дуже вродливим і виглядав, як чудовий взірець тієї раси, яку нині прийнято називати нордичною. 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, головою» цілого віку, століття). То хто ж удостоївся таких гучних епітетів і компліментів?

Ця людина мала коротке й зовсім «неросійське» прізвище — Блок, оскільки його пращури по батьковій лінії були німцями. А сам він став найвидатнішим поетом російського символізму...

Олександр Блок народився 1880 р. у 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 з цвітом російської інтелігенції: родинами Боткіних, Бакуніних, Тютчевих. Дід Олександра ще замолоду познайомився з Ф. Достоевським, дружив із М. Салтиковим-Шchedріним. «Бекетовський дім» для Блока — це цілий світ, об'єкт любові й збережених назавжди світлих спогадів.

Важлива прикмета життя Бекетових — інтенсивність духовних пошуків, висока культура. Усі члени родини займалися літературною

¹ Переклад В. Коптілова.

Літературне Відчуття

Чи звернули ви увагу на слова про велич скинутого з небес ангела в цитаті, наведеній на початку розділу? Він не випадковий: сучасники О. Блока полюбляли порівнювати його із 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 Сомова.

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.
Волосся 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

працею: дід, Андрій Бекетов, — відомий учений і громадський діяч; бабуся, Катерина Бекетова, — перекладачка з англійської, французької та інших європейських мов; тітки — поетеса Катерина Краснова, дитяча письменниця, і перекладачка Марія Бекетова (майбутній біограф Блока); та й мати поета, Олександра Блок (уроджена Бекетова), писала вірші. Усе це були люди обдаровані, широко 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 В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонського.

Перші поетичні спроби О. Блока (1898–1900), згодом об'єднані ним у цикл «Ante lucem» (латин. «до світла»), свідчать як про його генетичний зв'язок із російською лірикою, так і про вплив на нього європейської поетичної традиції (Г. Гейне, В. Шекспір та ін.). 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 вмішалося також притаманне зрілому О. Блоку суперечливе ставлення до дійсності. У цей період для поета характерне коливання між настроями розчарування, ранньої втоми (**«Хай світить місяць — темна ніч...»**), з одного боку, й уславленням радощів життя (**«У спекотнім танці вакханалій...»**) — з іншого.

У 1898 р. О. Блок вступив до Петербурзького університету, де вчився досить довго. Захопившись ідеями грецького філософа Платона та філософсько-містичною лірикою В. Соловйова, він перейшов з факультету права на філологічний, тому й 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. Він міг присвячувати вірші Є. Барятинському або полемізувати з А. Дельвігом (**«Ти, Дельвігу, кажеш: хвили-на — натхнення...»**). 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 значно розширюється. Домашні та книжкові впливи доповнюються ще неясними, але потужними імпульсами, що йдуть від самої дійсності, від нового століття. Найважливішою подією цих років, яка позначилася на житті й творчості поета, є його сповнене драматизму почуття до майбутньої дружини, Любові Менделєєвої (доньки знаменитого хіміка). Боблово, маєток Менделєєвих, знаходився неподалік від Шахматова, тож О. Блок був там частим гостем, грав ролі в домашньому театрі.

Усе це зумовило його творчий злет. Період учнівства увінчався створенням



Любов та Олександр
Блоки. Вінчальна
фотографія.
1903 р.



Олександр Блок у ролі
Гамлета. 1898 р.

оригінального й довершеного циклу «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 видінь» 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 піднесення романтичних настроїв, критики позитивізму та буржуазності, інтересу до різноманітних утопій минулого та імлістих мрій про майбутнє «перетворення світу». Усі ці умонастрої своєрідно втілилися у «Віршах про Прекрасну Даму».

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 та романтичні ідеї «двох світів», протиставлення «землі» — «небу», матеріального — духовному.

На творчість поета в цей період особливо впливає відомий соловйовський образ «Світової Душі» — жіночної за своєю природою духовної субстанції. Містичне кохання до магічної й утаємниченої Прекрасної Дами (О. Блок) і стає одним із шляхів наближення до Світової Душі (В. Соловйов). Це кохання 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.

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» є зібранням окремих, цілком самодостатніх поезій, які фіксують настрій 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. І письменники-романтики, і В. Соловйов поетично декларували ідею багатозначності образу. Проте саме О. Блок одним із перших російських поетів утілює її в структурі образів-символів і всьому циклі-міфі.

Основна стильова 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 цикл поезій найвищого духовного напруження, бурхливих почуттів, глибокої щирості й водночас твір, що вирізняється 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. Иванов, Д. Мережковський, З. Гіппіус — у Петербурзі; А. 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) соціальна тема ще помітніше поєднується з відвертим співчуттям стражденим. Тут 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 збірнику

«Несподівана Радість». Вони завершуються так званим горищним циклом (1906), який відтворює (у стилістиці «Бідних людей» Ф. Достоевського) цілком 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, при цьому нове сприйняття втілювалося не лише у віршах революційної тематики, а й змінило загальну позицію поета. Дух революційної епохи О. Блок відчув як антидогматичний. Не випадково саме в 1903–1906 рр. поет відходить від містицизму В. Соловйова й визначає нову фазу своєї еволюції як «антитезу» стосовно соловйовської «тези». Змінюється не тільки напрям поетичної уваги («*голоси світів інших*»), а й уявлення про сутність світу. Поетичне ж царство Прекрасної Дами відчувається О. Блоком як вічне й непохитне: змінюються лише метушливі світські справи, натомість Світова Душа — «*у глибинах непорушна*».



І. Глазунов. Ілюстрація до вірша О. Блока «Незнайома». 1978 р.

У тогочасних поезіях О. Блока з'являється новий поетичний символ, що характеризує глибинну природу буття, — *стихія*. Його поява тісно пов'язана з настроями та поглядами інших російських символістів, насамперед В'яч. Иванова. З 1904 р. поет сприймає стихію як початок руху, повсякчасну руйнацію й творення. На відміну від Світової Душі стихія не може існувати як «висока» ідея, оскільки вона невіддільна від земних утілень.

Олександр Блок постійно відчуває тривожну необхідність шукати нових шляхів, високих ідеалів. І саме ці напружені пошуки нових цінностей вирізняють його з-поміж внутрішньо самовдоволених декадентів. У знаменитому вірші «**Незнайома**» (1906) ліричний герой схвильо-

вано вдивляється в прекрасну відвідувачку замиського 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, з одного боку, благоговіння перед красою, хвилюючим відчуттям таїни життя та непогамовної потреби її розгадати — з іншого.

Нове світовідчуття породило зміни в поезиці. Потяг до минулого, до гармонійного світу Прекрасної Дами поєднується у творчості О. Блока цих років із 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 Петербурга, цього химерно-ілюзорного міста. Містичний Петербург і сновидіння, які зринали в ірреально-імлістій атмосфері північних невських боліт, стали основою блоківської 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 уявлення 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 блоківських символів. Тепер світ постає перед ліричним героєм як зміна хаотичних вражень, сенс яких є складним і часом незбагненим. З'являються характерні риси *імпресіоністичної* поезици. 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 поезиці. Поразка Революції 1905 р., у якій поет брав безпосередню участь (він навіть власноруч ніс на демонстрації революційний червоний прапор!), його різкий розрив із символістами, родинні негаразди (складні стосунки з дружиною) — усе це не могло не вплинути на

його творчість. Утіленням тогочасних настроїв О. Блока є назва його поезії — **«Танці смерті»** (1916).

Зневіра та відчай, що втілилися в «Танцях смерті», характерні для більшості віршів О. Блока після 1907 р. Проте душа поета прагнула нових об'єктів поклоніння та оспівування (можливо, за психологічною потребою «заміщення»). Іноді здається, що поет віднайшов для себе промінчик надії, який замінив містичне кохання до Прекрасної Дами. Таким «промінчиком» стала любов до Росії. Щоправда, то була дещо «дивна любов», оскільки митець, як ніхто інший, чудово бачив усі негативні її риси, але все-таки продовжував її палко любити. Показовим у цьому сенсі є вірш **«Грішити в п'янім божевіллі...»** (1914):

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,
Ікаючи, 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!

Переклад М. Рильського

Вочевидь, образ Росії зблизився в його уяві з Незнайомою — таємничою жінкою його марень, а можливо, і з пристрасними і неоднозначними жінками Ф. Достоевського: Настасією Пилипівною («Ідіот») або Грушенькою («Брати Карамазови»).

Ще одним символом і містичним утіленням Росії стає заметіль, хуртовина¹. Любов О. Блока до Росії, утілена в загостреному переживанні її долі, часом доходить до воістину пророчого дару. Надзвичайно прикметна в цьому плані лірична fuga **«На полі Куликовому»** (1908), сповнена похмурих, зловісних передчуттів прийдешніх катастроф 1914 р. (Перша світова війна) і 1917 р. (низка революційних переворотів).

¹ Згадайте образи заметілі, хуртовини в О. Пушкіна («Заметіль», «Капітанська дочка») або А. Міцкевича («Дорога до Петербурга» із «Дзядів»). О. Блокові також притаманне передчуття майбутнього значення символу заметілі («Сніжна маска», 1907).

Потрібно визнати, що жовтневий переворот 1917 р. з усіма його жахами, анархією та кров'ю О. Блок сприйняв цілком позитивно, як вияв усього, що він тоді 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 рр., дратують буржуїв і кулею вирішують сварки через дівчат. Цифра «12» перетворюється на символ дванадцяти апостолів, бо наприкінці поеми з'являється фігура Христа, який указує дорогу дванадцятьом червоногвардійцям, хоча й проти їхньої волі. Вести мову про те, що Христос в О. Блока тотожний біблійному не доводиться, однак навіть згадка про нього в атеїстичному СРСР заборонялася.

Поема «Дванадцять» побудована на контрастах (стилів, образів, символів, звуків і кольорів), що є відображенням реальних суперечностей того часу.

У колі колишніх друзів О. Блока поема «Дванадцять» викликала сплеск лютої ненависті, оскільки сприймалася ними як ідеологічна зрада поета-символіста, як підлабузництво перед новою владою. Дехто навіть перестав подавати О. Блокові при зустрічі руку, дехто, побачивши поета, демонстративно переходив на інший бік вулиці.

Тоді ж, у січні 1918 р., коли було створено «Дванадцять», поет написав «Скіфів», напружену риторичну інвективу¹, звинувачення проти західних держав, які не хотіли укладати мир, запропонований більшовиками. Як вважають іноземні дослідники, з боку О. Блока це було «дуже красномовно, проте не дуже розумно, і в усякому разі набагато нижче за рівнем, ніж «Дванадцять»». «Скіфи» стали фінальним твором О. Блока.



Обкладинки до видань творів О. Блока

¹ *Інвектіва* (від латин. *invectiva (oratio)* — лайлива (промова), *inveio* — вигадую) — форма літературного твору, зокрема памфлету, яка висміює реальну особу або групу осіб.

Більшовицький уряд, який цінував своїх (прямо скажемо, нечисленних) інтелігентних прибічників, використав інтелект і авторитет поета «на повну потужність». Цілих три роки він працював над культурними та перекладацькими проектами, якими керували Максим Горький і А. Луначарський. Проте після «Дванадцяти» «хуртовина» його революційного ентузіазму вщухла і змінилася пасивним затишшям, що не порушував навіть легенький вітерець поетичного натхнення. Поет намагався продовжувати роботу над поемою «Відплата», однак нічого з того не вийшло. Олександр Блок смертельно втомився, почувався виснаженим і спустошеним. На відміну від багатьох інших письменників і вчених він не потерпав у холодному й голодному Петрограді, оскільки більшовики про нього дбали. Однак він був «мерцем» додовго до своєї фізичної смерті: таким було одностайне 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»

Вірш «Незнайома» О. Блок написав 24 квітня 1906 р. в приміському селищі Озерки, куди на дачі з квітня переселявся майже весь Санкт-Петербург і яке нині є частиною цього міста. Увійшовши до циклу **«Місто»** (1904–1908), цей твір став етапним у формуванні самобутньої блоківської поетики, своєрідною візитівкою поета.

Після осмислення О. Блоком подій російської Революції 1905 р. в його свідомості відбувся переворот. Навколишній світ для нього перетворився на «страшний світ», і основним у його сприйнятті стали відчуття туги, зневіри та відчаю. Блок виступає проти жорстокості цього «страшного світу», що перетворює все високе та шляхетне на предмет торгу. Тут царюють жорстокість, брехня та страждання, і виходу з цього глухого кута не видно... Для мовчазної, самозагубленої душі поета весь світ — «балаган і позорище» (цими двома словами в допетровській Росії називали театр). Можливо, поет так і залишився б зануреним у містичні сновиддя, якби його не хвилювали «людські мешканці міста». Адже там — *«...у магічному вихорі й світлі — жажливі й прекрасні видіння життя»*. Так у його поезії з'являється образ міста і міського життя, які його притягують і відштовхують водночас, адже місто — це символ бездушного «страшного світу», приреченого на неминучу загибель. Замість Прекрасної Дами з'являється Незнайома. Напівнатяки та туманні, а часом і містичні тіні змінюються

повнокровними картинами та образами. Такий (не «символістсько-туманний») Блок був незвичним, незрозумілим і неприйнятним для друзів-символістів. Його новаторські шукання вони сприйняли як зраду символізму. Не випадково саме тоді поет і пориває з ними.

Вірш «Незнайома» ніби зіткнуто з протиріч і контрастів, його структуровано за принципом антитези. Ліричний герой (у ньому вгадуються риси поета-естета) майже з огидою змальовує вульгарний світ, у якому згодом з'явиться Незнайома:

Щовечора над ресторанами
Повітря дике і душе,не,
І править вигуками п'яними
Томління млосьне, весняне...

Переклад О. Бургардта

Там, де Блок зустрічав Незнайому...

На межі XIX–XX ст. в Петербурзі неймовірною популярністю користувалися Озерківські дачі, про які писали в усіх тогочасних путівниках міста. Розкішні дерев'яні особняки на схилах порослих соснами пагорбів, три великі озера, у яких не лише купалися в сезон, а й плавали на човнах, влаштовуючи змагання з веслування... Чисте повітря й дачні посиденьки приваблювали в різний час багатьох відомих людей тієї епохи: письменника М. Лескова, етнографа С. Максимова. А на дачі композитора О. Глазунова, на березі озера, полюбляв бувати видатний співак Ф. Шаляпін. Саме тут К. Петров-Водкін написав «Купання червоного коня», а О. Блок у привокзальному ресторані зустрів свою «Незнайому»...

Особливо славилися Озерки своїм театральним життям. З травня по вересень у саду грав військовий оркестр, а тричі на тиждень — і симфонічний, проводилися танцювальні вечори, а в театрі виступали знамениті столичні актори. Саме тут відбувся театральний дебют видатної російської акторки В. Комісаржевської, яка створила згодом свій авторський театр, з акторами якого О. Блок багато спілкувався. А 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...»

Щовечора поза шлагбаумами,
Заламуючи котелки,
Серед канав, гуля/ли/ з дамами
Гульвіси, на слова меткі...

Переклад Ю. Клена



*В. Борисов-Мусатов.
Дама в голубому. 1902 р.*

Автор ніби нагнітає неприємне враження від довкілля, уживаючи знижену лексику: замість каналів — «*канави*», замість принадного дзвінкого жіночого сміху — «*жіночі верески і крик*», а тисячі разів оспіваний романтиками та символістами місяць перетворюється на «*безглуздий диск на тлі небесному, який давно до всього звик*» (переклад Ю. Клена). У перших строфах перед читачем розгортається картина обивательських буднів, де панують вульгарність і непристойність. Здається, що ця примітивна й в'язка реальність рухається по колу і вирватися з неї неможливо. Ліричний герой не приховує своєї відрази до неї. Навіть весняна природа, яка надихнула майже в цей же час О. Блока на оду

«Весно, весно, без меж і без краю...», постає тут непривабливою та позбавленою будь-якого романтичного ореолу. Ліричний герой тоне в багні буденності, з якої його може врятувати лише диво... І таким дивом стає з'ява Незнайомої, від якої ліричний герой у захваті. Адже він сприймає її як символ іншого, «нетутешнього» життя, яке протистоїть нищій вульгарній буденності. Він буквально зачарований Незнайомою:

І за вуаль дивлюсь, закований,
В її очей бездонний вир,
І бачу берег зачарований,
І зачарований простір.

Переклад О. Бургардта

Він здалеку шанобливо спостерігає за нею, боячись наблизитися, зруйнувати її спокій і ... самотність. Крізь таку позицію ліричного героя прозирає лицарське служіння Прекрасній Дамі, «кохання віддалік», яким його оспівували провансальські трубадури (та й донедавна сам Блок). Однак Поет захоплений і собою, своєю фантазією, що народила цей піднесений неземний образ, що здатен вирвати ліричного героя з нищої дійсності й перенести його в прекрасний світ ілюзій, містики та ворожби:

Мені всі тайнощі довірено
З чимось сонцем заодно,

І душу всю мою незмірену
Терпке пронизує вино...

Переклад М. Литвинця

Потрібно зауважити, що образ Незнайомої є неначе новим кроком у розробці концепції Прекрасної Дами (пригадаймо відомий цикл, присвячений останній). 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 (Прекрасна Дама як утілення Вічної Жіночності), а цілком «приземлена жінка» до якої ось — рукою подати... 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 «Весно, весно, без меж і без краю...», написаний 24 жовтня 1907 р., уходить до циклу **«Закляття вогнем і мороком»** зі збірки **«Фаїна»** (1906–1908), яка присвячена Н. Волоховій, акторці Театру Комісаржевської, почуття до якої сам поет визначив як «непереборну стихію». Життя ліричного героя сповнене трагічних протиріч, але він сприймає його оптимістично:

Вас приймаю, недолі погрози,
Ласко долі, — вітання й тобі!
В зачаклованім царстві, де сльози,
В тайні сміху — не місце ганьбі!

Переклад Г. Кочура

Зустріч із життям для ліричного героя — алегорія непримиренної боротьби, але він готовий до неї, як давні воїни, що ударами мечами об щити демонстрували свою відвагу ворогам або вітали своїх ватажків і героїв:

О життя! Пізнаю і приймаю!
Шлю привіт тобі дзвоном щита!

Переклад Г. Кочура

Ліричний герой цього вірша — незламна і нескорена особистість із сильним, могутнім духом. Про це свідчить підтекстовий нап'як на героїчну обіцянку еллінських воїнів зі щитом (переможець)

або на щиті (урочисте поховання героїв, які загинули в бою), але в жодному разі не без щита:

В цім спітканні ворожим не кволий,
Я ніколи не кину щита...

Переклад Г. Кочура

Та життя для нього — швидше за все не ворожа сила, а очільник, за яким він у безкомпромісній борні готовий іти навіть на загибель:

І дивлюсь, ворожнечу зміряю,
Все — ненависть, прокльони, любов:
За тортури й погибель — я знаю —
Все приймаю!.. І знову! І знов!..

Переклад Г. Кочура

У вірші розгортається воістину вселенська картина, що не має кордонів ані в часі, ані в просторі. Цей богатирський розмах дося-

Літературне Відлуння

У вірші О. Блока відчувається вплив вишукано-іронічної мініатюри М. Лермонтова «Подяка», написаний за рік до його загибелі на дуелі. У ній автор «Героя нашого часу» мовби підсумовує свої стосунки і з коханою, і зі світом, які не зрозуміли й 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, які йому довелося зазнати: потаємні муки, плач гіркий, помсту ворогів. Більше того, навіть те, що мало б його підтримувати, лише підсилювало біль: поцілунки були отруйними, пал душі — «розгубленим в пустині», а друзі віддячили наклепом. Анафора «за» з кожним повтором ніби зводить до все вищого ступеня цей, здавалося б, нескінченний перелік-каталог страждань. Іронія приховує, маскує нестерпний біль... Недаремно перша строфа цього лермонтовського вірша стала епіграфом циклу «Закляття вогнем і мороком».

гається за допомогою каталогу, що складається, здавалося б, із несумісних понять: сміх і сльози, недолі погрози і ласки долі, ночі і світання, пустельні села і зруби міст, піднебесні простори веселі й пекельний невільницький труд. Саме цей перелік і створює картину складного й суперечливого світу, від якого ліричний герой не ховається, а, навпаки, хоче розчинитися в ньому й пізнати всі таємниці «зачаклованого царства», у якому влада мрії лише зростає. 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 єдину неподільну сутність, чим і є життя. Воно у вірші — своєрідний друг-суперник ліричного героя — асоціюється з образом жінки, що мчить, ніби птах, *«розвіявши в вітрі шаленім коси-змій»*. Заплетені коси (*«коси-змій»*) — атрибут саме простонародної селянської зачіски, тож дослідники нерідко вказують тут на захоплення О. Блока саме народною, національною стихією, невпокореною і таємничою, з *«нерозгаданим Божим іменням на затиснутих зимних устах»*.

Емоційність вірша підсилюється не лише повтором дієслова *«приймаю»*, а й окличними реченнями. Назагал такі інтонації не притаманні ліриці О. Блока, але саме в цьому вірші, який дехто з дослідників називає «одою», знак оклику зустрічається 12 (!) разів, що теж набуває особливого, символічного значення. Саме ця інтонація, значно підсилюючи емоційність повтору дієслова *«приймаю»*, надає віршу особливої урочистості й сприяє створенню декламаційного стилю: його треба читати голосно, щоб почуло якомога більше людей, адже перед нами схвильована й патетична сповідь поета — ліричного героя, що кидає виклик Новому й Незвіданому...

«СКІФИ»

Вірш «Скіфи» (який дехто з дослідників називає «малою поемою») був написаний Блоком 29–30 січня 1918 р., щойно після закінчення поеми «Дванадцять». Тож ці два тексти становлять своєрідний революційний диптих. Час, у який створювалася ця революційно-патріотична ода і водночас їдка інвектива проти

Заходу, для Російської імперії був складним. Подальша її доля була невизначена. З одного боку, вона фактично залишила своїх союзників — країни Антанти (Францію і Велику Британію) «довойовувати» Першу світову війну з ворожим блоком держав (Німеччиною й Австро-Угорщиною). Недаремно ж менше ніж за рік до створення «Скіфів» (у квітні 1917 р.) О. Блок написав такі їдкі та сповнені роздратування рядки проти «старої Європи»: «Нехай, нехай ще повоює Європа, нещасна стара кокоотка: вся мудрість світу протече крізь її забруднені війною і політикою пальці, — і прийдуть інші, і поведуть її, “куди вона не схоче”. Жовті чи що?..»

З іншого ж боку, з новою російською владою (у жовтні 1917 р. до влади прийшли більшовики на чолі з В. Леніним) не поспішали укладати мир і вороги Антанти, пильно спостерігаючи за розвитком подій у цій величезній напівцивілізованій, але могутній навіть у стані розрухи євразійській державі. Після низки революцій 1917 р. російська армія була деморалізована, і Росія опинилася в самому вирі розбурханої революційної стихії. До цунамі Першої світової війни додалася страшенна хвиля революційних штормів, які «до основанья» і безжально потрясли всі багатовікові устої, змітаючи на своєму шляху ще подекуди вцілілі уламки старого світу. Однак більшовики саме тоді активно говорили не лише про революцію в якійсь «окремо взятій країні», а й про «світову революцію»:

Ми на горі всім буржуям
Світовий пожар роздуєм,
Світовий пожар в крові —
Господи благослови!

«Дванадцять». Переклад В. Бобинського

У вірші «Скіфи» Блок продовжує давню традицію письменників (М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой), які неодноразово зверталися до осмислення долі Росії та її ролі в цивілізованому світі. Серед поетів, які розробляли цю тему, можна назвати О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова та ін. Більшість російських поетів XIX ст. вважала, що Росія має особливу місію, високу й жертвовну, бути рятівником благополучної, але зарозумілої та бездуховної Європи.

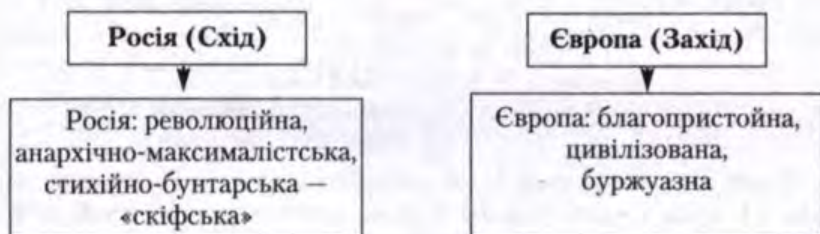
До того ж у «Скіфах» О. Блок крізь віки повертається ще й до тієї високої жертвовної ролі, яку відіграла Київська Русь (для О. Блока — попередниця Росії, точніше — ранній етап саме російської історії) у порятунку Західної Європи, захистивши її від страшних монгольських орд, ставши «в найважчу мить», за влучним висловом К. Маркса, «скривавленим шматком м'яса», що 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!

Переклад Д. Павличка

Проте водночас поет розуміє, що в сприйнятті прагматичного Заходу Росія — це напівварварська загадкова східна країна, постійна потенційна загроза, з-за кордонів якої упродовж віків на Європу обрушувалися нові й нові хвилі руйнаторів-завойовників: скіфів, гунів, чи то монголів, вершників «з розкосими очима», які час від часу переходили західні кордони Росії в складі російських військ...¹ Про серйозні роздуми О. Блока над цією проблемою свідчать такі емоційні рядки з його щоденника (11.01.1918): «Ми — варвари. Добре. Ну то ми й покажемо вам, що таке варвари. І наша жорстока відповідь, страшна відповідь — буде єдино гідною людини». Тож вірш «Скіфи» і став тією своєрідною відповіддю поета західному світові.

Тож не випадково О. Блок відводить Росії традиційну для неї роль «щита» між Сходом і Заходом, що їм, за Дж. Р. Кіплінгом, роковано «не зійтися вдвох». Вірш побудований за принципом різкої неприхованої антитези (див. схему).



Ці дві сили, дві цивілізації стоять обличчям до обличчя, як два війська на полі Куликовім². З одного боку — Європа, яка продовжує криваву світову бойню і, якщо випаде нагода, не зупиниться навіть перед інтервенцією:

Ви сотні літ дивилися на Схід,
Перлини наші зором жерли,
Чекали, глумлячись, коли — в похід,
Коли гармат наставить жерла!

Переклад Д. Павличка

¹ Одна з робіт В. Соловйова, який свого часу був учителем О. Блока, присвячена подібним проблемам і має промовисту назву — «Ворог зі Сходу».

² «На полі Куликовім» — назва циклу О. Блока.

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 все-таки страшна Заходові (принаймні у це вірить Блок), так само як були колись страшні йому всі орди, усі нелічені й незліченіні «*тьми й тьми*» вершників «з розкосими очима», про які йшлося вище:

Мільйони — вас. Нас — тьми, і тьми, і тьми.

Потуга наша — незборима!

Так, скіфи — ми! Так, азіати — ми, —

З розкосими й захланними очима!

Переклад Д. Павличка

Ці дві сили, за О. Блоком, повинні або возз'єднатися, щоб постав новий світ миру й братерства (і тоді Росія готова протягти Заходу руку дружби), або зіткнутися в непримиренній борні й загинути під уламками старого світу. Тут явно звучать погрозові, ультимативні нотки (або дружить із нами, або начувайтесь).

За словами А. Ахматової, усе своє життя Блок присвятив розгадці двох сфінксів: своєї душі і Росії. Отже, не випадково символом Росії у вірші «Скіфи» є таємничий і загадковий сфінкс, перед яким застигло людство (як свого часу Едип), намагаючись розгадати стародавню загадку:

Росія — Сфінкс. Печальна і ясна,

І чорною залита кров'ю,

Вдивляється, вдивляється вона

В твій вид — з ненавистю й любов'ю!

Переклад Д. Павличка

Якою ж є місія нової Росії («Росії-скіфа» чи «Росії-сфінкса»)? Яким є її місце у світі? Відповідь на це запитання дає епіграф до вірша. У XIX ст. вважалося, що Росія, яка єдина з-поміж слов'янських



К. Петров-Водкін. Фантазія (Червоний вершник). 1926 р.

народів мала незалежну державу, здатна об'єднати під своїм проводом слов'ян усього світу. Ці ідеї отримали назву «панславизм» (близьким до нього є «слов'янофільство»), який набув надзвичайного поширення і в Західній Європі, і в Північній Америці. Вважалося, що саме слов'яни, які, з одного боку, не позбавлені західного раціоналізму, з іншого — усе-таки зуміли зберегти особливу духовність і милосердя, що знайшли своє втілення в «таємничій слов'янській душі». Це теж утілюлося у вірші О. Блока, який декларує

можність росіян збагнути, визнати, опанувати безумовні здобутки Заходу: і наукові досягнення французів-просвітителів («галльський ум»), і поетично-філософський доробок німців:

Ми любим все — студених чисел струм,
І дар видінь в душі натхненній,
Нам ясне все — і галльський гострий ум,
І хмуравий німецький геній...

Переклад Д. Павличка

Панславістом був і батько О. Блока. Проте революційні події 1917 р. на деякий час притлумили ці ідеї. Паралельно в Росії виникає концепція **панмонголізму**, про який у XIX ст. писав В. Соловйов і яким цікавився О. Блок. Тож, за О. Блоком, Росія може відмовитися від ролі щита між Азією і Європою, адже вона, з «*розкошними очима*» і «*азіатською пикою*» (О. Блок), є частиною Азії, символом якої у О. Блока 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!

Переклад Д. Павличка

Тож нова місія нової Росії — висадити в повітря старий світ, знищити його, адже лише це зруйнує перешкоди, які стоять перед істинним звільненням людства, його духовним відродженням.

Літературне Відчуття

Термін «панмонголізм» запропонував наприкінці XIX ст. філософ В. Соловйов, спробувавши осмислити форми реалізації пророцтва Одкровення Іоанна Богослова. В панмонголізмі В. Соловйов убачав страшну стихійну силу, демонічну східну загрозу, що може знищити європейську цивілізацію, яка вже вичерпала потенціал свого розвитку. У своєму вірші «Панмонголізм» (1894) він пророкує Росії майбутні катастрофи, що їй несуть незчисленні племена зі Сходу:

...О Русь! Забудь колишню славу:	Впокориться в страшній розпуці,
Орел двоголавий твій помер,	Хто міг Завіт Новий забуть...
І жовті діти на забаву	І третій Рим лежить в багнюці,
Взяли шматки твоїх знамен.	Четвертому ж — уже не бути

Переклад Ю. Чигиринського

Тож не випадково як епіграф до «Скіфів» О. Блок використав початкові рядки цього вірша:

Панмонголізм! Це слово дике,
Та ніжить слух мені воно...

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 також Росію про ті грядущі криваві жертви, на які будуть її штовхати «сини вітчизни», прикриваючись позірними гаслами про новий шлях і патріотизм. Ми можемо лише дивуватися далекоглядності поета-пророка, який передбачив ті страшні катаклізми, що несла світу і своїй рідній країні нова сила, яку він назвав скіфською:

Ми любим плоть — її засмагу й смак,
І плоти м'ясний, смертний запах...
Чи ж винні ми, як хрусне ваш кістяк
В тяжких і ніжних наших лапах?

Переклад Д. Павличка

Та все ж основний пафос вірша — заклик до миру, що лунає особливо щиро і схвилювано:

Прийдіть до нас! В обійми — із хуртеч
Війни жахної, в мир — з прокляття!
Допоки ще не пізно — в піхви меч!
Товариші! Ми станем — браття!

Переклад Д. Павличка

Вірш, як і вся лірика О. Блока, надзвичайно емоційний і сугестивний. Він алегоричний і наповнений символами («сфінкс», «скіфи», «новий світ» тощо), асонансами й алітерацією, він надзвичайно експресивний і сповнений енергією руху в незвідане майбутнє, страшне й захоплююче...



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості О. Блока. Творчість яких письменників і як саме вплинула на його творчість? Наведіть конкретні приклади.

2. Чи згодні ви з тим, що О. Блок — «трагічний тенор епохи»? Чому саме «трагічний»? Відповідь аргументуйте.

3. Яку освіту здобув О. Блок? Як дитинство і юність поета пов'язані з Петербурзьким університетом?

4. 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?

5. Чому О. Блок звернувся до віршів соціальної тематики? Про що конкретно в них ідеться? Кому поет співчуває?

6. Які ви знаєте наскрізні символи у творчості поета? Як і чому вони змінювалися? Наведіть конкретні приклади.

7. Як головна героїня циклу «Вірші про Прекрасну Даму» співвідноситься з Незнайомою. Чи є між ними щось спільне? А що їх відрізняє? Чим можна пояснити таку позицію поета?

8. Як Петербург вплинув на творчість О. Блока? У кого з письменників також відчутний вплив образу цього міста? Наведіть конкретні приклади.

9. 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?

10. Чи можна образ Незнайомої з однойменного вірша О. Блока назвати символом? Чому?

11. Які настрої переважають у вірші «Весно, весно, без меж і без краю...» О. Блока? Як поет досягає саме такого пафосу?

12. Якою була творча історія вірша «Скіфи»? Що таке *панмонголізм*? *Панславізм*? Як ці поняття вплинули на авторську концепцію в «Скіфах»?

13. Які елементи символізму (сугестія, звукопис, натяк, символи тощо) наявні у віршах О. Блока? Яку роль вони виконують? Наведіть конкретні приклади з текстів.



14. 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 там оця стоїть».



15. Виконайте тестові завдання.

1. Образ незнайомої в поезії Олександра Блока є
 - А одним з утілень Прекрасної Дами
 - Б трансформацією образу Прекрасної Дами
 - В антитезою образу Прекрасної Дами
 - Г пародією на образ Прекрасної Дами
 - Д антитезою образу Вічної Жіночності
2. Провідною ідеєю вірша Олександра Блока «Скіфи» є
 - А думка про вікову відсталість Росії
 - Б головна роль Росії в єднанні Заходу і Сходу
 - В загибель старого світу — «азійщини» — у Росії
 - Г переорієнтація домінанти російської політики із Заходу на Схід
 - Д необхідність поширення світової революції на Схід
3. Представником символізму є
 - А Дмитро Мережковський
 - Б Володимир Маяковський
 - В Анна Ахматова
 - Г Борис Пастернак
 - Д Микола Гумільов



Анна АХМАТОВА

(1889–1966)

І зовсім я не пророчиця
Й життя моє — блиск ручаїв,
А просто співати не хочеться
Під дзвін тюремних ключів...¹

Коли вночі я жду її приходу,
Життя моє висить на волоску.
Над почесі, над юність, над свободу
Я ставлю Музу, гостю палахку².

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 (тоді ще не Анна Ахматова, а Анна Горенко) жила в славетному місті Києві, якого не змогла забути все життя... Ця «київська чаклунка» так припала до душі Гумільову, що визначила жіночий ідеал в його поезії. Вона так припала до душі читачам, що стала гордістю російської поезії, «одним із символів величі Росії» (О. Мандельштам) і навіть номінувалася на Нобелівську премію в галузі літератури. Отже, хто ж вона така — Анна Горенко — Гумільова — Ахматова?

Анна Ахматова (справжнє прізвище — Анна Горенко, у заміжжі — Гумільова) народилася 11 червня 1889 р. в сім'ї морського інженера, капітана 2-го рангу у відставці (свого часу він викладав механіку в юнкерському училищі в м. Миколаєві та був співробітником тамтешньої газети) на станції Великий Фонтан під Одесою. Через рік після народження дочки сім'я переїхала до Царського Села. Згодом тут дівчинка стала ученицею Маріїнської гімназії, але приїжджала в Україну: з 7 до 14 років літні канікули проводила під Севастополем. У 1905 р. після розлучення батьків Анна з матір'ю переїхала до Євпаторії. У 1906–1907 рр. вона навчилася у випускному класі київської Фундуклеївської гімназії, у 1908–1910 рр. — на юридичному відділенні київських Вищих жіночих курсів.

¹ Переклад М. Москаленка.

² Переклад Д. Павличка.

25 квітня 1910 р. «за Дніпром в сільській церкві» Анна повінчалася з поетом Миколою Гумільовим, з яким познайомилася у 1903 р. У 1907 р. він опублікував її вірш **«На руці його персні блискучі горять...»** в паризькому журналі «Сириус». На стилістику ранніх поезій Ахматової справило помітний вплив проза К. Гамсуна, поезія В. Брюсова та О. Блока.

Свій медовий місяць Ахматова провела в Парижі (зберігся її портрет олівцем, який намалював А. Модильяні), потім переїхала до Петербурга і з 1910 по 1916 р. жила переважно в Царському Селі. Навчалася на Вищих історико-літературних курсах М. Раєва. 14 червня 1910 р. відбувся дебют Ахматової на знаменитій «башті» В'яч. Іванова (у його квартирі, яка нагадувала вежу, збиралася письменницька еліта). За свід-

ченням сучасників, «В'ячеслав 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 друкуватися в петербурзьких журналах, зокрема й в «Аполлоні». З моменту відкриття «Цеху поетів» вона стала його секретарем і активним учасником.

Про початок свого літературного шляху А. Ахматова писала так: «У 1910 році явно намітилася криза символізму, і поети-початківці вже не примикали 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». Вона пояснює ці зміни так: «Наш бунт проти символізму абсолютно виправданий, оскільки ми відчували себе людьми ХХ століття і не хотіли залишатись у попередньому».

У 1912 р. вийшла друком перша збірка А. Ахматової **«Вечір»** із передмовою авторитетного поета та перекладача М. Кузміна. Він зазначив, що молодій поетесі відкривається «милий, радісний і сумний світ», але щільність психологічних переживань настільки сильна, що викликає передчуття майбутньої трагедії. У фрагментарних замальовках наголошується на дрібницях, конкретних аспектах нашого життя, що народжують відчуття гострої емоційності. Ці грані поетичного світосприймання А. Ахматової були співвіднесені критиками з тенденціями, характерними для нової поетичної школи. У її віршах побачили не лише відповідність духові



Н. Альтман. Портрет
А. Ахматової. 1915 р.

часу реалізації ідеї вічної жіночності, уже не пов'язаної із символістичними контекстами, а й ту граничну «витонченість» психологічного малюнка, яка стала можливою наприкінці доби символізму. Крізь «милі дрібнички», крізь естетичне замилювання радощами та печалами проходила творча туга за нездійсненим — риса, яку С. Городецький визначив як «акмеїстичний песимізм», тим самим ще раз підкресливши належність поетеси до певної школи.

Смуток, що ним дихали вірші **«Вечора»**, скидався на сум *«мудрого і вже стомленого серця»* і був просякнутий *«смертельною отрутою іронії»*. Це давало підстави зводити поетичний родовід А. Ахматової до 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, який відкрив їй «нову гармонію». Лінію своєї поетичної спадкоємності А. Ахматова підтвердить віршем **«Учитель»** (1945) і власним зізнанням: «Я виводжу свої витoki від віршів І. Анненського. Його творчість, на мій погляд, позначена трагізмом, щирістю та художньої 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 примірників) і розрахована на вузьке коло читачів, то збірка **«Чотки»** мала такий успіх, що за короткий термін була кілька разів перевидана й отримала високу оцінку в пресі.

Навколо віршів обох збірок, об'єднаних упізнаваним образом героїні, формувався автобіографічний ореол, що спонукало вбачати в них «ліричний щоденник». Порівняно з першою збіркою, у **«Чотках»** посилюється деталізація в розробці образів, поглиблюється здатність не лише страждати та співчувати душам «неживих речей», а й прийняти на себе «тривогу світу». Нова збірка засвідчила, що розвиток А. Ахматової як поетеси йде не по лінії розширення тематики, а шляхом поглиблення психологізму, кращого осягнення нюансів психологічної мотивації та порухів душі. Ця властивість її поезії з роками посилювалася. Майбутній шлях А. Ахматової вірно 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 найкращим з-поміж усього, написаного про неї.

Після **«Чоток»** до А. Ахматової приходять слава. Її лірика, як іронічно зауважила сама поетеса, виявилася цікавою не лише «закоханим гімназисткам». Серед її захоплених шанувальників були поети, які тільки входили в літературу, — Марина Цвєтаєва, Борис Пастернак, Стриманіше, але теж 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 та сповненого глибокого драматизму, — ось основний зміст ранньої поезії А. Ахматової. Ця домінуюча тема в тогочасній творчості поетеси настільки переважала, що В. Брюсов якось не витримав і порівняв її ліру з «інструментом, який має лише одну струну». Проте не можна не зазначити того, що поезія була не лише вузько інтимна, а й водночас загальнолюдська за своїм змістом і значенням. Вірші А. Ахматової підкорюють тонким психологізмом у відтворенні напружених душевних переживань, викликаних великим, усепоглинаючим почуттям (чимось вони нагадують таку ж щиру та душевно напружену поезію Сафо).

Хоча, як зазначалося, у ранніх віршах Ахматової ще відчутний вплив символізму, але вже тоді живі та трепетні жіночі образи протистояли умовним жіночим образам у поезії символістів («Прекрасної Дами» чи «Незнайомої», «Ліліт» чи «Злотокудрої царівни»), з їхніми натяками на якесь трансцендентне, вище інобуття. Відкидаючи романтичний культ кохання, Ахматова акцентує риси життєвої простоти в створюваному нею особистому чи «позаособистому» образі жінки на початку ХХ ст. Програмовими в цьому сенсі є рядки вірша 1912 р. із зовнішніми прикметами буденної драми:

Ти листа мого, любий, не кидай,
До кінця дочитай його ти.
Незнайомою бути набридло,
Нетутешньою поруч іти...

Переклад Ю. Чигиринського

Водночас поетичний образ героїні А. Ахматової далекий від побутової приземленості; він завжди піднятий, високий. Хоча її героїні не «на одне лице», вони все ж подібні між собою неприборканістю пристрасного почуття та непокірливості. Є в них одна спільна риса: контрастне поєднання внутрішньо суперечливих почуттів, душевного болю та радості. «*Болю безвихідний, слався тепер!*» — так незвично починається балада «**Сіроокий король**» (1910). Страждання, прикриті зовнішнім веселощами, характеризує потаємний душевний стан покинутої жінки, зіставляється з образом «канатної танцівниці» («**Мене покинув в молодик ти...**», 1911):

Оркестр щось жартівливе грає,
І усміхаються уста.
Та серце знає, серце знає,
Що ложа п'ята пуста!

Переклад Ю. Чигиринського

Внутрішній психологічний суперечливості лірики А. Ахматової відповідає притаманний її творчості стилістичний прийом — оксюморон, «поєднання непокданого», — яскравим прикладом якого є такі рядки з вірша **«Царськосельська статуя»** (1916):

Поглянь: їй весело тужить,
Такий оголено нарядній.

Переклад Ю. Чигиринського

У роки Першої світової війни А. Ахматова не приєднала свій голос до голосів поетів, які поділяли офіційний патріотичний пафос, проте вона з боєм відгукнулася на трагедії 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 звичний стереотип поезії А. Ахматової, що склався в читачів її ранніх віршів. Ці зміни вловив відомий поет О. Мандельштам, зауваживши, що «голос зречення міцніє все більше та 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 реальних проблем сучасності, prorочо відзначив Ахматову як **«справжній виняток»** поміж них. Суттєві зміни в розвитку поетеси вперше намітилися в роки Першої світової війни. У акмеїстичній поезії тоді з'явилося чимало офіційно-патріотичної риторики, акмеїстичне **«прийняття»** дійсності обернулося прийняттям війни. У багатьох акмеїстів 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 героїня просить святих вступитися за російське воїнство: **«Щоби Цар-Христос нашій раті дав вінець золотих перемог»**.

У цьому дружньому 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 як лихоліття, часи народної



Анна Ахматова із сім'єю.
м. Севастополь. 1909 р.

біди: «Над малятами стогнуть солдатки, / Вдіє ридання по селах дзвенить». У восьмивірші «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 жажливий вид,
Що вже не в змозі Божий світ зорить я,
В мені печаль, яку цар Давид
По-царськи жалувал тисячоліттям.

Переклад Ю. Чигиринського

Після жовтневої революції А. Ахматова не покинула батьківщину, залишившись у «своєм краю глухому й грішнім». У віршах тих років (збірки «Подорожник» і «Anno Domini MCMXXI», обидві — 1921 р.) скорбота про долю рідної 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 і вивіщує їх до «вічного» плану. У 1922 р. поетеса Марієтта Шагінян так відзначала талант своєї колеги: «З плином часу Ахматова чимдалі більше вміє бути приголомшливо-народною, без усіляких “quasi”, без фальші, із суворою простотою і з дорогоцінною скупістю мови».

З 1924 р. твори А. Ахматової не друкують. У 1926 р. могло вийти двотомне зібрання її віршів, проте цього не відбулося, попри тривалі та наполегливі клопотання. Лише в 1940 р. побачила світ невелика збірка «Із шести книг», а дві наступних — аж у 1960-і роки («Вірші», 1961; «Плин часу», 1965).

Від середини 1920-х років поетеса багато займається вивченням життя і 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». Попри жорстокість часу, в Ахматовій жив незламний дух високої класики, визначаючи і її творчу манеру, і стиль життєвої поведінки.

У трагічні роки сталінського терору та Другої світової війни (1930–1945) А. Ахматова розділила долю більшості своїх співвітчизників, переживши арешт сина Лева Гумільова, чоловіка, загибель друзів, своє відлучення від літератури партійною



Анна Ахматова і Микола Гумільов із сином Левом. 1915 р.

постановою 1946 р. Сам час дав їй етичне право сказати разом зі «стомільйонним народом»: «Усі ми жодного удару не відхилили від себе». 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 (1987).

Вірші, написані під час Великої Вітчизняної війни, свідчили про здатність поетеси не відділяти переживання особистої трагедії від розуміння катастрофічності історії. Так, Б. Ейхенбаум найважливішою стороною поетичного світосприйняття А. Ахматової вважав «відчуття свого особистого життя як життя національного, народного, у якому все знакове та загальнозначуще. Звідси, — зауважував критик, — вихід в історію, у життя народу, звідси — особливого роду мужність, пов'язана з відчуттям обраності, місії, великої та важливої справи...». Жорстокий, дисгармонійний світ вривається в поезію А. Ахматової і диктує нові теми й нову поетику: пам'ять історична та культурна пам'ять, доля покоління, розглянута в істо-

Розширюючи коло читання

Анна Ахматова про Київ

Чимало поезій А. Ахматової присвячено Україні. Зокрема, це поетичний цикл «Київський зошит», збірка «Вечір». У 1958 р. вона переклала на російську мову збірку поезій І. Франка «Зів'яле листя».

Ось її чудові вірші¹, присвячені Києву — місту її юності.

Київ

Древній град неначе вимер,
Дивний мій приїзд.
Над рікою Володимир
Чорний хрест підніс.

І в київськiм 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.

Літо 1914 р.

1915 р.

¹ Переклад Д. Павличка.

ричний ретроспективі. Різномасштабні плани оповіді перехреснюються, «чуже слово» пірнає в глибини підтексту, історія переломлюється крізь «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 тією епохою, яка зробила її Поетесою.

Як помітне явище культури ХХ ст., творчість Ахматової здобула міжнародне визнання. У 1964 р. вона стала лауреатом міжнародної премії «Етна-Таорміна» (Італія), у 1965 р. — отримала ступінь почесного доктора літератури Оксфордського університету.

5 березня 1966 р. А. Ахматова померла в селищі Домодедово, похована на кладовищі в селищі Комарово під Ленінградом (нині м. Санкт-Петербург).



Анна Ахматова.
1960-і роки

«РЕКВІЄМ»

Анна Ахматова писала поему «Реквієм» з 1935 по 1961 р. Вона боялася записувати текст, тому знищила рукопис. У 1940–1950-х роках поема існувала лише в пам'яті найближчих до поетеси людей. Жоден із них не зрадив її, адже лише за декілька рядків цього твору авторка могла опинитися за ґратами. До роботи над поемою А. Ахматова повернулася в 1960-і роки. Відтоді твір поширювався в «сам-видаві». Повний текст поеми був надрукований лише в 1987 р.

Це один із перших відомих поетичних творів, який був присвячений жертвам великого терору більшовицької влади 1930-х років:

Все це сталося, коли посміхався
Лише мрець, що нарешті затих,
І немов дармовис теліпався,
Ленінград біля тюрем своїх.
І коли, божевільні від муки,
Переходили в'язнів полки,
А їм пісню коротку розлуки
Паровозні співали гудки.
Зорі смерті стояли над нами,
І безвинна стеналася Русь

Під кривавих чобіт носачами
І під шинами «чорних марусь»¹.

Переклад І. Качуровського

У передмові до поеми А. Ахматова переповідає історію її створення. Коли вона стояла в тюремній черзі, щоб віддати передачу заарештованому синові, якась жінка її впізнала й попросила написати про ті жахіття, які вони переживали під стінами в'язниці. Поетеса дотримала слова, адже що таке сталінські репресії, вона знала з власного досвіду: спочатку був заарештований її син Лев, а потім і чоловік, мистецтвознавець М. Пунін. А до цього, у 1921 р., був розстріляний її перший чоловік, батько її єдиного сина, поет М. Гумільов. Сина Ахматової, видатного ученого Лева Гумільова вперше заарештували в 1935 р., а коли по нього прийшли в 1938 р., вона кинула всі справи й терміново виїхала до Москви, аби через знайомих звернутися з листом до Сталіна. За допомогою видатного російського поета Б. Пастернака їй це вдалося зробити. Сина і чоловіка відпустили. Проте в 1949 р. Лева заарештували втретє. Цього разу нічого не допомогло: Гумільов був засуджений до 10 років таборів.

Перші начерки «Реквієму» датуються 1934 р. Спочатку поетеса збиралася створити ліричний цикл, який через певний час був трансформований у поему. Найінтенсивніше вона працювала над твором в 1938–1940 рр., після другого арешту сина й чоловіка. Після арешту М. Пуніна Ахматова залишила в передпокої його пальто як пам'ять про нього. Це пальто і нині можна побачити в Петербурзькому музеї поетеси.

Назва поеми пов'язана з першими рядками католицької заупокійної служби², що починається словами «Requiem aeternam dona eis, Domine, / Et lux perpetua luceat eis», що значить «Покій вічний даруй їм, Господи, / І світло вічне хай світить їм...». Епіграф до поеми, який Ахматова взяла з вірша, написаного в 1961 р., зосередив 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.

Переклад В. Затулівітра

У поемі проходить доля матері та сина, образи яких співвідносяться з євангельською символікою. Історія ніби виходить за межі часу і простору, переростаючи в загальнолюдську трагедію, набуваючи воістину космічного масштабу:

¹ «Чорна маруся» (те саме, що й «чорний ворон») — машина для перевезення арештантів.

² Композитор В. Дашкевич поклав «Реквієм» на музику.

Лев Гумільов: видатний син видатних батьків

Іноді доводиться чути, що на дітях геніїв природа відпочиває. Цю тезу повністю спростовує життя Лева Миколайовича Гумільова (1912–1992) — російського географа, тюрколога та історика-етнолога, доктора історичних і географічних наук, поета, перекладача з перської мови, видатного російського науковця, сина поетів Анни Ахматової та Миколи Гумільова. Доля була до нього безжальною. Усе своє життя він платив за те, що був сином батьків, яких радянська влада вважала своїми ворогами. Його заарештовували тричі (!). І навіть після таборів Лев Гумільов мусив жити в Норильську, місті за Полярним колом, оскільки йому було заборонено звідти виїжджати. Відразу після звільнення пішов добровольцем на фронт (1944). Війну закінчив у Берліні. А в 1949 р. Гумільова знову заарештували. Анна Ахматова була переконана, що перші два рази вся провина сина була в тому, що він був сином свого батька, а останній третій арешт був пов'язаний безпосередньо з нею... Цього разу його засудили до страти, яку згодом замінили на 10 років таборів. У травні 1956 р. був реабілітований через відсутність складу злочину. І, попри всі ці нелюдські випробування, Лев Гумільов зумів зберегти людську гідність і талант.

Магдалина билася, ридала,
Любий учень в горі кам'янів,
Лиш на Матір, що, німа, стояла,
Аніхто поглянути не смів.

Переклад В. Затуливітра

Поема має кільцеву структуру. Дві перші глави — пролог, а дві останні — епілог. Вони дещо відрізняються від основної частини поеми. Якщо основний корпус має переважно ліричне звучання, то пролог і епілог тяжіють до епосу, узагальнення. II–IV глави — це своєрідні асоціації з матерями з минулого:

I — часів стрілецького бунту, коли цар Петро I наказав стратити всіх стрільців, що виступили на стороні його сестри царівни Софії;

II — козачки, у якій «*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.

¹ В'язниця в м. Санкт-Петербурзі.

Осокір в'язничний гойдається,
Ні шелесне, а скільки там
Безневинних доль обривається...

Переклад В. Затулівітра

V і VI частини — кульмінація поеми, апофеоз страждання героїні-матері:

Сімнадцять місяців молю,
Ходжу, мов по ножах;
Та кат не відає жалю,
Ти син мій, ти мій жах!
Все йде мені наперекір,
Я не збагну ніяк,
Хто тут людина, а хто звір,
Двоногий вовкулак.

Переклад Д. Павличка

Наступні чотири частини 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 покровець зіткала я всім
Із бідних, у них же підслуханих слів.
Про них пам'ятатиму всюди й завжди,
Якої б мені не приспіло біди.

Переклад В. Затулівітра

Поема звучить як поминальна молитва — утілення народної трагедії, це крик болю і відчаю «стомільйонного народу», якому довелося жити в страшні часи, кому на плечі кинувся «вік-вовкулак».

Анна Ахматова добре розуміла 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. Суворим заповітом звучить у поемі бажання-веління поставити його біля в'язниці Хрести, де перебували її рідні, де вона від таких же нездолених, як сама, отримала наказ розповісти потомкам 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, підталий покрапує сніг,
 І голуб в'язничний туркоче в імлі,
 І тихо Невою ідуть кораблі.

Переклад В. Затуливітра

Поема мала гучний розголос як у СРСР, так і поза його межами. Якось один зі списків «Реквієма» потрапив за кордон, де був уперше опублікований повністю (мюнхенське видання 1963 р.). У нарисі відомого прозаїка Б. Зайцева, надрукованому в газеті «Російська думка», ідеться про реакцію на цю 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, найгіршу з-поміж усіх нас, у ці воїстину “ока-янні 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 виголосить такий крик — жіночий, материнський, крик не лише про себе, а й про всіх страждених — дружин, матерів, наречених, узагалі про всі розп’яття.

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? Воїстину “томів громади важчий він”. Написано двадцять років тому. Залишиться назавжди німотний вирок звірству» (Б. Зайцев. Париж, 1964 р.).



Пам'ятник
 А. Ахматовій.
 м. Санкт-Петербург
 (скульптор Г. Додонова,
 2006 р.)



1. Як співвідноситься епіграф до цього розділу підручника («...А просто співати не хочеться під дзвін тюремних ключів») з особливостями життєвого та 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-

¹ Петербурзьке літературно-артистичне кафе «Бродячий пес» було улюбленим місцем зустрічей петербурзьких поетів-модерністів, художників, артистів. Там виступали зі своїми віршами Маяковський, Гумільов, Ахматова, Мандельштам та ін.

символіста є її рядок: «Незнайомою бути набридло...»? Як ця творча суперечка ілюструє перебіг російського літературного процесу початку ХХ ст.?

4. Чому в ліриці поетеси інтенсивно вживається антитеза, контраст, оксюморон? Відповідь проілюструйте цитатами з її творів.

5. Чому твори А. Ахматової протягом тривалого часу не друкувалися в СРСР? Як тогочасна влада ставилися до поетеси і в чому це ставлення втілювалося?

6. Якою була творча історія поеми «Реквієм»? Чому друзі Ахматової зачували фрагменти з поеми напам'ять?

7. Що означає слово «*Requiem*» у перекладі з латини? Як це значення пов'язане зі змістом поеми та з життям А. Ахматової за сталінського режиму?

8. Як ви розумієте вислів Б. Зайцева: «А я ж бачив Ахматову “царськосельською веселою грішницею” і “насмішницею”, але Доля піднесла їй оцет Розп'яття»? Для чого російському письменнику знадобилися ремінісценції з Біблії в оцінці творчої еволюції поетеси? Відповідь аргументуйте посиланням на текст поеми «Реквієм».

9. Чому поема «Реквієм» названа російським прозаїком «ви роком звірству»?

10. Як була 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.

11. Чи згодні ви з твердженням російського поета О. Мандельштама, що Анна Ахматова стала «одним із символів величчя Росії»? Чому?



12. Підготуйте мультимедійні презентації «Ахматова і Україна» або «Над честі, над юність, над свободу я ставлю Музу, гостю палахку».

13. Напишіть узагальнююче есе «Золоті голоси “срібної доби”» про творчість представників «срібної доби» російської поезії.



14. Виконайте тестові завдання.

- Анна Ахматова відіграла значну роль у становленні російського
А футуризму В акмеїзму
Б імажинізму Г символізму
- Свою особисту трагедію як суголосну трагедії всенародній
А Ахматова найяскравіше втілила у творі
А «Чотки» В «Реквієм»
Б «Молитва» Г «Вечір»
- «Срібна доба» російської поезії охоплює
А другу половину ХІХ — початок ХХ ст.
Б кінець ХІХ — початок ХХ ст.
В кінець ХІХ — першу половину ХХ ст.
Г останню третину ХІХ — першу третину ХХ ст.

**3 ЛІТЕРАТУРИ
ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ
XX
СТОЛІТТЯ**



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 вимірялася мільйонами. Людство не могло оговтатися від шоку злочинів німецького нацизму й радянського сталінізму...

Друга світова війна розколола світ на два «полюси»: соціалістичний табір, очолюваний СРСР, і капіталістичний табір, лідером якого стали США. Звісно, така політична, економічна та культурна «двополюсність» світу не могла не позначитися на розвитку культурного та літературного процесу. Якщо в СРСР та країнах соціалізму посилено насаджувався соціалістичний реалізм, то на Заході переважало розмаїття векторів культурно-літературного розвитку. Темою окремої розмови є література так званих країн «третього світу» (тобто тих, які не входили до орбіти двох названих полюсів, і за вплив на які ці «два полюси» постійно боролися).

Звісно, початок другої половини ХХ ст. ознаменований осмисленням гіркого досвіду світових воєн (особливо Другої світової війни й руху Опору фашизму). У Німеччині (країні, звідки гітлеризм почав свій кривавий похід) 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? Такі роздуми не обмежуються одним-єдиним персонажем — над ними міркували мільйони колишніх солдатів вермахту та й інших німців, які побачили ганебну поразку гітлерівських амбіцій і претензій на світове панування. Ще одним з-поміж німецьких письменників, які розробляли подібну тематику, був видатний драматург **Бертольт Брехт**. У своїй драмі «Життя Галілея» він порушує гостру проблему відповідальності вченого за свої відкриття. Чи повинен учений служити будь-якій владі, тим

більше тій, яка може використати його відкриття на зло іншим людям? Адже не забуваймо, що ця драма писалася в часи, коли перед людством постали нові, нечувані раніше загрози. Варто згадати хоча б жахи ядерної пожежі, що миттєво забрала життя десятків тисяч жителів Хіросіми та Нагасакі, а ядерну зброю розробляли не якісь напівграмотні невігласи, а інтелектуали, учені, високоосвічені фахівці. Та хіба від цього легше матерям, діти яких згоріли в ядерному полум'ї? До Чорнобильської трагедії 1986 р. було ще майже піввіку, але письменник поставив «діагноз», і не можна не віддати належне дару цього провидця, який ще в ті роки 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 — людина»), її розум, у науково-технічний і суспільний прогрес і т. д.) були якщо не зруйновані вщент, то поставлені під сумнів, виникає таке явище, як філософія *екзистенціалізму*.

Покажемо є 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 теж, звісно, було невинновим, адже саме в цей час на перший план виходить алегоричність, інакомовність, параболічність літературних творів.

І взагалі, застосування параболи, алегорії, притчі — улюблений прийом письменників другої половини ХХ ст. Так, французький письменник-екзистенціаліст **Альбер Камю** у своєму відомому романі «Чума» начебто зобразив епідемію цієї страшної хвороби в місті Орані. Насправді, є десятки асоціацій («фашизм — коричнева чума»¹), натяків (чорний дим, немов дим крематоріїв концтаборів), пересторог (бацила чуми ніколи не зникає, як не зникає й небезпека повторення фашизму) свідчать про глибокий інакомовний пласт, підтекст цього літературного шедевиру.

¹ «*Коричнева чума*» — алегорична назва фашизму, яку часто використовували тогочасні ЗМІ. Це водночас і алюзія на переважаючий колір (коричневий) нацистського одягу та символіки (його полюблив А. Гітлер), і натяк на смертельну небезпеку, що загрожувала світові. Адже згадка про чуму асоціюється з т. зв. «чорною (майже коричневою) смертю» — пандемією чуми, що була в 1346–1351 рр. і супроводжувалася нечуваними (смертність — до 95 % зачумлених!) людськими жертвами.

Екзистенціалізм (фр. *existentialisme*, від латин. *exsistentia* — існування) — філософія існування, напрям у філософії ХХ ст., що досліджує людину як унікальну духовну істоту, яка здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. **Е.** — течія у філософії, що сформувалася в Європі в ХІХ–ХХ ст. Першими до **Е.** у своїх працях звернулися данський філософ С. К'еркегор і німецький філософ Ф. Ніцше. У ХХ ст. **Е.** розвивався в працях німецьких (М. Гайдеггер, К. Ясперс) та французьких (Г. Марсель, А. Камю, Ж.-П. Сартр) філософів і письменників.

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, свої інтереси й ідеали;
- поняття «відчуженість» і «абсурдність» є взаємопов'язаними у творах екзистенціалістів;
- вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають у свободі особистості;
- існування людини тлумачиться як драма свободи;
- найчастіше в художніх творах застосовується прийом розповіді від першої особи.

Е. підкреслює, що людина відповідає за свої дії лише тоді, коли діє вільно, має свободу волі, вибору і засобів їхньої реалізації. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя, гра та ін.

Е. розглядають і як умонастрій із притаманними йому спільними світоглядними мотивами. Ним переймається значна частина філософів і письменників ХХ ст., зокрема, *французи* А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануй, Б. Віан; *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 спостерігаються також у творчості Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, Р. М. Рільке, Т. С. Еліота, Р. Музіля та ін.

В українській літературі **Е.** проявився у творчості В. Підмогильного, В. Домонтовича, І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, Вал. Шевчука, у поезії представників «ню-йоркської групи», у ліриці В. Стуса. Нерідко межі **Е.** як світоглядної структури є досить розмитими, а зарахування до нього окремих митців — дискусійним.

Один із французьких філософів-екзистенціалістів і водночас відомий письменник Жан Поль Сартр заявив: «Екзистенціалізм — це гуманізм». Навіть у алегоричному романі А. Камю «Чума» є пряме авторське зізнання: «Люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу». І водночас в автора виявляється мужня позиція спротиву злу, оскільки, за авторським свідченням, сенс роману полягає й у висвітленні «боротьби європейського Опору проти фашизму» (дуже важливо, що й самі письменники-екзистенціалісти брали участь у русі Опору фашистам).

Інакомовлення, притчеподібність притаманні також творчості відомого американського письменника **Ернеста Міллера Хемінгуей**. Саме глибокий філософський підтекст (знаменитий принцип

Nota bene

Парабола (від грец. *parabole* — порівняння, зіставлення, подібність, наближення) — невелика розповідь алегоричного характеру, що має повчальний зміст і особливу форму розповіді, яка рухається по кривій (параболі): розпочата з абстрактних предметів, розповідь поступово наближається до головної теми, а потім знову повертається до початку (наприклад, Притча про блудного сина в Новому Завіті).

Парабола — жанрова форма в літературі ХХ ст., близька до притчі. Цей термін неоднозначний в українському літературознавстві, оскільки є перекладним і часто замінюється терміном «притча», хоча між ними є відчутні відмінності.

Парабола — термін, що позначає близький до притчі жанровий різновид драми й прози ХХ ст. Щодо внутрішньої структури парабола — алегоричний образ, що тяжіє до символу, багатозначного інакомовлення (на відміну від однозначності алегорії й односпрямованого другого плану притчі). Іноді параболу називають «символічною притчею». Однак, наближаючись до символічного, алегоричний план параболи не подавляє предметного, ситуативного, а залишається ізоморфним йому, співвіднесеним із ним. Незавершена багатоплановість і змістова сконцентрованість параболи приваблюють письменників різних країн: Ф. Кафка («Процес»), Г. Гессе («Гра в бісер»), Ж. П. Сартр («Диявол і Господь Бог»), Е. Хемінгуей («Старий і море»), Г. Гарсія Маркес («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 віднести параболу (разом з алегорією, символом, гротеском) до загальних принципів художньої образності.

«айсберга») притаманний багатьом його творам, зокрема й повісті «Старий і море». За зовнішнім простим малюнком (старий Сантьяго впіймав, але не зміг уберегти рибу) прихований такий асоціативний ряд, що кількість коментарів цього твору декілька разів перевершила його обсяг.

З другої половини ХХ ст. у світовий культурний простір активно входить художня *література Японії*. Завдяки перекладам західні читачі читають твори японських авторів. Починаючи з 1945 р. Японія твердо стала на курс ліберально-демократичних реформ, які сприяли її стрімкому політичному, економічному та культурному відродженню й зростанню («японське диво»), що продовжуються й по сьогодні. Відразу після закінчення війни були зняті всі ідеологічні заборони й диктати і вже наприкінці 1945 р. було організовано нові літературно-періодичні видання, розпочалася публікація творів, написаних «у шухляду» під час війни такими визначними майстрами слова, як Танідзакі Дзюн'їтіро, Наоя Сіґа.

На другу половину 1940-х — у 1950-і роки припадає діяльність двох значних літературних угруповань «Сенгоха» («повоєнне» — аналог французького літературного угруповання «після війни»), 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 «післявоєнної групи» стало

засудження війни, показ страждань, які вона приносить, доля «маленької людини», обдуреної хибними ідеалами минулого. З діяльністю цього угруповання пов'язаний вступ до літератури 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 поглибленим вивченням психології людини (Ясунарі Кавабата, Юкіо Місіма, Кендзабуро Ое та ін.). Художній арсенал письменників цього часу становлять в основному прийоми авангардистської літератури.



Обкладинка до вибраних творів Ясунарі Кавабати

У 1968 р. японський письменник **Ясунарі Кавабата** (1899–1972) стає першим нобелівським лауреатом у галузі літератури за успіхи у сфері літературної творчості. Кавабата широко відомий за кордоном численними перекладами своїх творів, таких як «Країна снігу», «Тисяча журавлів», «Давня столиця», «Стогін гори» та ін. Його стиль пронизаний прагненням до краси, надзвичайним ліризмом і загостреною чутливістю. Він зумів філігранно поєднати найкраще з літературної техніки Сходу і Заходу.

Успіх японської літератури був не випадковим. Про це свідчить те, що в 1994 р. Нобелівська премія з літератури була присуджена ще одному японському письменнику — **Кендзабуро Ое**. А нинішня популярність японського письменника **Харукі Муракамі** — ще одне свідчення непересічного інтересу, який японська культура та література мають у світі.

Ще одним прикметним явищем літературного процесу другої половини ХХ ст. є активізація літератур країн «третього світу», зокрема вихід на авансцену світової літератури 1950–1960-х років роману й поезії *Латинської Америки*. У 1960-і роки нечуваного розквіту зазнав латиноамериканський роман. Невдовзі він здобув насправді світове визнання. Поміж його найяскравіших представників можна назвати Г. Гарсіа Маркеса (Колумбія), М. Астуріаса (Гватемала), А. Карпент'єра (Куба),

«Карибське диво» триває...

Лауреатом Нобелівської премії з літератури у 2010 р. став перуанський прозаїк, драматург, есеїст **Маріо Варгас Льюса**. 74-річного письменника нагородили з формулюванням «за детальний опис структури влади та за 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», «Цуценята», «Розмова у "Соборі"», «Війна кінця світу». Останній роман Льюси, «Сон кельта», опубліковано іспанською у вересні 2010 р. Варгаса Льюсу вважають одним із провідних латиноамериканських прозаїків ХХ ст. і ставлять в один ряд із такими новаторами, як Борхес, Гарсіа 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 нобеліантом став романіст-латиноамериканець. Що ж «карибське диво» триває...

К. Фуентеса (Мексика), Х. Кортасара (Аргентина), М. Варгаса Льосу (Перу) та ін.

Оновлення латиноамериканського роману відбувається у двох головних напрямках. По-перше, модернізувався оповідний стиль: в арсеналі сучасних латиноамериканських письменників наявні складна техніка композиції та оповіді, часові зміщення, монтаж, потік свідомості, поліфонічність, елементи фантастики, узагальнено-символічні форми, складні неоміфологічні моделі, розмаїті ремінісценції та алюзії.

По-друге, була суттєво модернізована тематика латиноамериканського роману. Він активно вбирає найвищі інтелектуальні здобутки світової культури. Водночас нова фаза розвитку латиноамериканського роману характеризується поглибленням інтересу до національної культури. Однак на відміну від попередніх спроб, які у своїй більшості стосувалися зовнішніх, здебільшого етнографічних реалій латиноамериканської дійсності, представники нового роману за соціально-побутовими прикметами намагаються досягнути глибинні, кореневі засади національного буття (*В. Назарець*). Саме звідси той поглиблений інтерес до міфологічних витоків сучасної культури, які, на думку багатьох митців, зумовлюють оригінальність і самотність національного типу мислення та світосприйняття, виступають у ролі його прихованих рушійних сил і надають йому глибинного, філософсько-символічного сенсу.

Звідси постає 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 перші твори, що започатковують його, — романи А. Карпент'єра «Царство від світу цього» та М. Астуріаса «Маїсові люди».

Характерними героями творів магічного реалізму виступають індіанці, які є носіями кардинально відмінного від європейського типу мислення й світосприйняття. Вершинних досягнень магічний реалізм сягнув у творчості одного з найвизначніших представників латиноамериканської і водночас світової літератури *Габріеля Гарсія Маркеса*. Так, у його відомому романі «Сто років самотності» особливості міфологічного світобачення (наприклад, можливість «повернення» героїв після смерті) поєднані з найреальнішими прикметами суспільно-політичного життя Латинської Америки середини ХХ ст. Водночас художні завоювання нового латиноамериканського роману не

ються використанням елементів магічно-міфологічного типу світосприйняття й активно вбирають увесь арсенал художніх прийомів від сюрреалізму до постмодернізму. Таким же широким є й спектр тематики, що його розробляє сучасний латиноамериканський роман.

Усе сказане дає підстави вести мову 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 відповідного методу ми можемо використовувати тепер міфічний метод».

Потрібно зазначити, що прикметною рисою літературного процесу останньої третини ХХ ст. стало переростання модернізму в постмодернізм.

...Нині ми живемо в новому ХХІ ст., роки й десятиліття якого вже теж стають історією... Усе в цьому світі повторюється, зокрема й «межа століть»...



1. Як Друга світова війна вплинула на всесвітній літературний процес?

2. Що вам відомо про екзистенціалізм і його поширення в літературі другої половини ХХ ст.? У яких тогочасних творах реалізовано тему Другої світової війни та руху Опору?

3. Як у творчості Б. Брехта вирішується проблема «влада і наука»?

4. Чому письменники другої половини ХХ ст. активно використовували прийом інакомовлення (алегорію, параболу, притчу)? Наведіть конкретні приклади.

5. Що вам відомо про причини активізації літератур країн «третього світу», а також виходу на авансцену світової літератури 1950–1960-х років роману та поезії Латинської Америки?

6. Коли відбувається процес переростання модернізму в постмодернізм у світовій літературі? Назвіть прізвища та назви творів відомих зарубіжних і українських письменників-постмодерністів.



Бертольт БРЕХТ

(1898–1956)

Усі види мистецтв слугують найвеличнішому з-поміж мистецтв — мистецтву жити на землі.

Б. Брехт

Життєвий і творчий шлях

XX століття ввійшло в історію літератури передовсім як століття творчого пошуку й експерименту. Звичайно ж, і театральна сцена стала суцільним експериментальним майданчиком: італійські футуристи в Римі, Вахтангов і Мейерхольд у Москві, Курбас у Києві й Харкові... Однак над усім цим стояв «епічний театр» Бертольта Брехта (адже саме в ньому не лише проголошувалися, а й найповніше реалізувалися новаторські естетичні гасла).

Ойген Бертольт Фрідріх 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 та почесно вмерти за батьківщину...» (цитата з Горація), сімнадцятирічний Брехт написав: «Вислів, що вмерти за батьківщину солодко й почесно, можна розцінювати як тенденційну пропаганду. Прощатися з життям завжди важко, у ліжку так само, як на полі бою, і особливо молодим людям у розквіті сил. Лише пустоголові дурні можуть зайти у своєму марнослав'ї так далеко, щоб говорити про легкий стрибок крізь темну браму, та й то лише до того часу, доки вони впевнені, що їхня смерть ще далеко». Юнак не був боягузом, адже за ці щирі рядки його ледь не виключили з гімназії.

У 1917–1918 рр. він вивчав природничі науки, медицину та літературу в Мюнхенському університеті. Проте Перша світова війна не оминула й Брехта. Його мобілізували та відправили служити на Східний фронт санітаром до шпиталю. Саме там він безпосередньо зіткнувся з жахом, безглуздя і лицемірством цієї війни (військовий госпіталь — видовище не для тонкошлюбних). Тож у 1918 р. Брехт

написав «**Легенду про мертвого солдата**», у якій описана гротескова ситуація: до вже похованого рядового прийшла медична комісія і, визнавши, що він ще «*здатен воювати*», відправила на фронт.

Як справжній інтелектуал, Брехт, виступаючи проти військової істерії, що саме розгоралася в Німеччині, наводив повчальні приклади з історії (подібний прийом застосував Белль в оповіданні «Подорожній...», де в підтексті антична Спарта протиставлена гітлерівській Німеччині). Так, він писав про сумну долю Карфагена — колись могутнього супротивника Стародавнього Риму, який зник у пісках історії як потужна держава: «Три війни вів Карфаген. Ще могутній після першої, він лише зберіг своїх жителів після другої. Після третьої від нього не лишилось і сліду», — підкреслював Брехт у відкритому листі до німецьких діячів мистецтва, аби 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, сам був із родини, яка вчила своїх дітей панувати. Для історії літератури XIX–XX ст. письменник — виходець із буржуазного середовища був буденним явищем. Проте є багато випадків, коли митець, задля служіння своїй Музі, пориває не лише з оточенням, а й зі своєю родиною. Брехт зробив саме так. Відстоюючи у своїх віршах інтереси знедолених, він не міг водночас користуватися матеріальною підтримкою своєї заможної родини. І які б скрутні часи не переживав письменник, жодного разу він не звернувся до неї по матеріальну допомогу.

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. Життя в Мюнхені тоді було напруженим. З одного боку — потужний робітничий рух і зародження фашизму (під час так званого «пивного путчу» в Мюнхені 1923 р. ім'я Брехта було занесене фашистами до списків тих, кого треба було знищити в першу чергу), з іншого — розмаїте мистецьке й передовсім театральне життя. Певний час Брехт курсував між Мюнхеном і Берліном, знаходячись у центрі театального життя. 29 вересня 1922 р. ім'я Бертольта Брехта стало відомим усій Німеччині. Саме цього дня відбулася прем'єра його п'єси «**Бій барабанів**



Будинок у м. Аугсбурзі,
де народився Б. Брехт
(нині — музей)

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 вміщала неначе дві дії — сценічну та музичну: пісні (зонги), музику до яких написав Курт Вайль, мали свою сценічну роль — вони коментували, пояснювали дію, як це свого часу робив хор у давньогрецькій трагедії. За своїми переконаннями Брехт був комуністом, а його п'єси мали яскраво виражене ідеологічне спрямування, що шокувало значну частину «добропорядної» буржуазної аудиторії. Чимдалі частіше прем'єри його вистав супроводжувалися скандалами й обструкціями, а сам драматург опинився під пильним наглядом поліції. Коли до влади прийшли фашисти, Брехт зрозумів, що за їхнього правління майбутнього в нього немає. У 1933 р. письменник разом із родиною покинув Німеччину. Почалася довга еміграція.

Це були часи, коли, за його влучним висловом, він міняв країни частіше за черевики. Перебуваючи в еміграції, Брехт вів 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 залишили письменника в спокої, вони не лише спалили його книжки, позбавили громадянства за «Легенду про мертвого солдата», а й домагалися від урядів тих країн, де знаходився Брехт, видати його Берліну. Напередодні вступу фашистів до Фінляндії, письменник залишив її, дістався трансибірським експресом до Владивостока і за 11 днів до нападу Гітлера на Радянський Союз відплив до Америки (парадокс: з одного боку, він хвалив суспільний устрій СРСР, проте з іншого — жити поїхав до США, устрій яких не хвалив).

У Брехта був хист об'єднувати навколо себе талановитих людей. У Сполучених Штатах навколо митця згуртувалася частина німецької антифашистської еміграції (до цього кола входив відомий письменник Ліон Фейхтвангер), у нього з'явилося чимало американських друзів, палких прихильників таланту письменника, серед них — знаменитий американський актор Чарлз Спенсер Чаплін (відомий світові як Чарлі Чаплін). В Америці Брехт написав свої знамениті твори **«Добра людина із Сичуані»** (1938–1940), **«Кавказьке крейдяне коло»** (1944–1945) і фактично переглянув концепцію п'єси **«Життя Галілея»** (1938–1939), написаної до того в Данії.

У своїй статті **«Про експериментальний театр»** письменник згадував, як пережив біля радіоприймача «історичну сцену»:

фізик Нільс Бор у Копенгагені давав інтерв'ю у зв'язку з відкриттям атомної енергії. На запитання кореспондента, чи можна практично використати це відкриття, фізик сказав, що поки що ні. Тоді кореспондент вигукнув: «Слава Богу! Я думаю, що людство ще абсолютно не готове володіти таким джерелом енергії!» Проте коли в 1946 р. Брехт повернувся до «Життя Галілея», людство вже продемонструвало свою «готовність» використати нову енергію. «Атомна бомба і як технічне, і як суспільне явище — кінцевий результат наукових досягнень і суспільної неспроможності Галілея», — написав тоді Брехт. Звісно, це не сподобалося американським властям, які дбали про свій імідж (з одного боку, атомні бомбардування Хіросіми й Нагасакі відбулися під час війни проти ворогуючої країни — Японії, але як пояснити неадекватні жертви ядерної зброї, та ще й серед мирного населення?). Якраз тоді в США розпочався черговий етап «боротьби з комуністами», тож письменнику пригадали його комуністичні переконання й викликали до Вашингтона на комісію Конгресу США за підозрою в належності до «комуністичної змови в Голлівуді»... Брехту вдалося заплутати конгресменів і залишити будинок Конгресу США без варти. Проте на повторний виклик він не чекав і вже наступного дня (31 жовтня 1947 р.) покинув Сполучені Штати і вилетів до Парижа. Американська прем'єра «Життя Галілея» відбулася в грудні вже без автора.

22 жовтня 1948 р. Брехт повернувся до Берліна. Цікаво, що жодна із «західних зон» (ані французька, ані англійська, ані американська), розділеної після програної війни Німеччини, не дала комуністу Брехтові дозвіл на в'їзд. Це зробила лише Східна Німеччина, тож він і переїхав до Берліна.

Нарешті він мав змогу створити власний театр і реалізувати себе і як режисер, і як драматург, і як громадський діяч (1950 р. його обрано віце-президентом Академії мистецтв Німецької Демократичної Республіки). Вистави брехтівського «Берлінер ансамблю» мали неабиякий успіх, їх вітали театральні Європи. Популярність письменника зростала. За кордоном починали з'являтися театри, що за технікою проголошували себе брехтівськими. Зокрема, треба згадати Грузинський театр імені Шота Руставелі, що неодноразово приїздив в Україну, візитівкою якого стала



Пам'ятник Б. Брехту.
м. Берлін (скульптор
Ф. Кремер, 1957 р.)

п'єса Брехта «Кавказьке крейдяне коло». Значним суспільним явищем стала постановка в 1970-х роках московським Театром на Таганці (режисер Ю. Любимов, у ролі Галілея — В. Висоцький) п'єси Брехта «Життя Галілея». Фінальний монолог Галілея, де 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 такого темпу. «Берлінер ансамбль» готував до прем'єри третю редакцію «Життя Галілея». Проте драматург її вже не побачив. 14 серпня 1956 р. він помер від серцевого нападу саме на репетиції оновленої п'єси «Життя Галілея»... На його могилі немає великого пам'ятника. Лише плита, на якій викарбовано «Бертольт Брехт», а поруч — 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 його пошуки в царині нових художніх форм вилились 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», чи «драматичним», театром у питаннях форми й змісту драматичного твору.

Перелічимо основні положення теорії «епічного театру» Б. Брехта:

1. Головним має бути звернення не до почуттів глядача, а до його розуму. Емоції підводять глядача до катарсису (очищення душі), але висновки він має робити з дійсності.

2. Потрібно зацікавлювати глядача не ходом дії та очікуванням розв'язки, а ідеями твору та ходом авторської (режисерської) думки. До речі, саме з цієї причини сюжети п'єс Брехта не є власне «авторськими», а переважно є або загальновідомими ситуаціями чи історичними подіями («Матінка Кураж та її діти» — Тридцятилітня війна; «Життя Галілея» — зречення Галілеєм свого вчення), або запозичені в інших авторів (сюжет «Тригрошової опери» є паралеллю до «Опери жебрака» англійського драматурга ХVIII ст. Джона Гея).

3. Головний художній прийом — «ефект відчуження», коли щось загальновідоме та буденне позбавляється традиційних очевидних рис, звичності та зображується з несподіваного боку. «Що таке відчуження? — писав Брехт. — Провести відчуження певної

Як Бертольд став Бертольдом, або Брехт-парадоксалист...

Брехт полюбляв парадокси. Та, власне, що таке його улюблений прийом «відчуження», як не парадокс?..

Наприкінці Першої світової війни він «пожартував», замінивши в документах у своєму імені Бертольд літеру «д» на «т». Підробки ніхто не помітив, так він і став Бертольдом, через що багато малоосвічених людей роблять помилки в його імені (як ті, хто замість правильного «О. Генрі» пишуть на ірландський кшталт неправильно «О'Генрі»).

Подібна ситуація виникла з основним для його теорії «епічного театру» терміном «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, але він не прижився, тому нині загальновживаним є все-таки термін «відчуження». Подібним до нього є термін російських формалістів (уведений на початку ХХ ст. В. Шкловським) «остранение» (від рос. «странный») — укр. «очуднення», «одивнення» від «чудний» або «дивний»). Проте російським формалістам (які могли б посперечатися з Брехтом щодо першості в розробці цього поняття та терміна) не поталанило ще більше, аніж Брехту: Сталін прийшов до влади майже на десять років раніше за Гітлера, а в період партійного керівництва літературою будь-яке «очуднення» чи «відчуження» виглядало політичним спротивом і суворо каралося...

події чи характеру — це значить позбавити цю подію чи характер усього, що само собою зрозуміло, знайоме, очевидно, і, навпаки, — викликати з її приводу здивування і цікавість». «Ефекту відчуження» режисер досягав умовністю костюмів і декорацій, використанням табличок із написами перед початком нового епізоду, уводячи пісні-зонги, які не є частиною сюжету, а пояснюють чи оцінюють події у зверненні до глядача, зверненням акторів безпосередньо до глядачів тощо.

4. Підкреслена театральна умовність зображуваного, дистанціювання від глядача. Актор не перевтілюється в героя, а залишається собою, оцінюючи персонажа.

5. Суть драматичного конфлікту полягає в зіткненні та протиставленні ідей, розв'язка виноситься зі сцени в зал, де глядач має прийти до певного висновку.

Театр Брехта має філософський та дидактичний характер. Його завдання — учити думати, виховувати активну особистість, спонукати змінювати світ на краще.

Відмінності між, з одного боку, драматичною формою театру та, з іншого — епічною формою театру можна побачити в порівняльній таблиці (Т. Денисова, Г. Сиваченко):

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Дія	Розповідь
Залучає глядача до сценічної дії і розпорошує його активність	Робить глядача спостерігачем, але пробуджує його активність
Дає глядачеві змогу виявляти почуття	Примушує глядача приймати рішення
Переживання	Світогляд
Глядач співпереживає	Глядач вивчає
Гіпноз	Аргументація
Сприйняття консервується	Сприйняття переходить у пізнання

Цікаво, що Брехт, побачивши як вузько чи спрощено почали тлумачити щойно наведену схему, згодом доопрацьовує її і публікує (1938) у такому остаточному 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
Збуджує емоції глядача	Змушує глядача приймати рішення
Передає глядачу хвилювання	Дає глядачу знання
Глядач є учасником подій	Глядач «відчужується» від подій
Навіювання	Аргументація
Сприйняття консервується	Сприйняття переходить у пізнання
Глядач знаходиться 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

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Зацікавленість розв'язкою дії	Зацікавленість перебігом дії
Попередня сцена обумовлює наступну	Кожна сцена незалежна, самодостатня
Розвиток	Монтаж
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»

Уже сам той факт, що письменник неодноразово переробляє свій твір, є свідченням того, що він є основний у доробку митця (згадаймо неодноразові переробки О. де Бальзаком повісті «Гобсек»: «Небезпеки безпутства» — «Татусь Гобсек» — «Гобсек»). З огляду на це, п'єса «Життя Галілея» для Брехта важила надзвичайно багато, адже він переробляв її понад чверть століття (з 1939 по 1956 р.). Відомо аж три принципово різні редакції, причому образ головного героя не просто змінювався, а в остаточній редакції став діаметрально протилежним початковому. Це екстраординарний факт в історії світової драматургії. Чому ж саме цей сюжет і саме цей герой так цікавили Брехта?

За основу сюжету п'єси «Життя Галілея», згідно з принципами «епічного театру», узято загальновідомий факт — зречення під тиском інквізиції Галілео Галілеєм 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 зразу 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

¹ Тут і далі переклад В. Стуса.

після тортур зрікався свого вчення, стоячи на колінах (інквізиція вміла ламати людей не лише фізично), і зрікався їх саме в 1633 р. (за 300 років до встановлення в Німеччині влади Гітлера — 1933 р.), то всі ці алюзії стають явним натыком на сучасну Брехтові ситуацію, що й пропагував 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; уже будучи сліпим, у 1637 р. через учнів переправив до Голландії свою основну працю — «Бесіди».

У п'єсі Брехта образ Галілея пройшов через низку метаморфоз. Драматург якраз і досягає «ефекту відчуження», руйнуючи легенду про нескореного вченого. Так, якщо в першій редакції (1938–1939) Галілей зображений як віддана науці людина, зречення якої було хитрістю, обманом інквізиції, то другий варіант (1946–1947) показує суперечливість натури Галілея, який, нарешті, самостійно приходить до висновку про злочинність свого відступництва, бо його наслідки можуть бути 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 усього людства після першого застосування американцями ядерної зброї. Тоді в усьому світі були непоодинокі випадки принципової відмови жінок від народження дітей (мовляв, для чого народжувати тих, хто приречений згоріти в нових Хіросімах?). З особливою гостротою постало питання про моральну відповідальність учених перед людством за свої винаходи: адже атомна зброя (а згодом — і Чорнобиль) придумані інтелектуалами-вченими. Отож «Життя Галілея» — своєрідна пересторога і вченим, і людству.

Основний конфлікт п'єси — боротьба двох світоглядних систем, поглядів Птолемея і Коперника. Він триває в душі

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?..

Галілея, трансформуючись у протистояння «чистої науки» та науки на користь людям. Він розвивається у відносинах героя з владою і церквою в межах від сліпого захисту церковного авторитету до маленького гуманізму маленького ченця, який хоче захистити людей від страху перед незвіданістю нового. Це також конфлікт між науковою істиною та дружніми почуттями Сагредо до Галілея (*«Я люблю науку, але ще більше люблю тебе, мій друже»*). В останній редакції (1956) автор ще більше загострив ці конфлікти.

Образ Галілея

Як бачимо, образ Галілео Галілея в п'єсі є і основним, і водночас дуже 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 подивитися на проблему очима Брехта, то засновник нової фізики (Галілей) несе відповідальність, зокрема, і за витвір цієї науки — ядерну бомбу.

Тому, вражений руйнівною силою атомної бомби, Брехт вирішив використати образ Галілея з його вірою й відступництвом як приклад ученого, який має нести відповідальність за свої відкриття. У другій редакції п'єси Галілей не тільки великий учений, а слабка, не позбавлена тяги до земних задоволень людина, яка спочатку не усвідомлює того, що її відкриття можуть бути використані з метою руйнування; а потім, залякана інквізицією, перетворюється на старигана-ненажеру, що втратив розум і вмирає під наглядом своєї жажливої 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 — тяга до науки вченого, який прагне до задоволення своїх бажань (афоризм Брехта: *«Я не розумію того мозку, який нездатен набити черево»*). Для Брехта його герой — людина нового часу, але породжена старим світом і схильна до вад, які їй необхідно подолати.

Уже після смерті Брехта, 15 січня 1957 р., у німецькому театрі «Берлінер ансамбль» відбулася прем'єра «Життя



В. Висоцький у ролі Галілея.
Театр на Таганці. 1966 р.

Галілея». У постановці режисера Е. Енгеля головну роль грав Е. Буш, який підкреслював привабливість і цілеспрямованість ученого. Проте в останніх сценах, на контрасті, актор зобразив людину розчавлену інквізицією та власним відступництвом.

Цікаво втілювалися різні варіанти тлумачення образу Галілея на російській сцені. Так, у 1966 р. Ю. Любимов поставив «Життя Галілея» в московському Театрі на Таганці. Роль Галілея грав В. Висоцький. У цій постановці використовувалися обидва (!) фінали п'єси: спочатку грали фінал «Галілей-відступник», а потім — первісний варіант, де Галілей — тактик, який змінює свою поведінку заради науки та збереження своїх праць (такий собі Конрад Валленрод від науки). В образі Галілея-Висоцького не було хитрості та надмірної любові до життєвих благ, він відрізнявся 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. В 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», адже, каже він, *«якби я вистояв, то вчені могли б скласти щось на зразок Гіппократової 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 сам приходить до думки 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 фашистам), то в останній він зняв найменші натики 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. Саме 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 та творчості Б. Брехта.
2. Якою була дорога письменника до літературної слави?
3. Розкрийте основні засади «епічного театру» Б. Брехта на прикладі вивченого твору.
4. Чи всі вчинки Галілея можна назвати моральними? Як він їх пояснює? А як їх пояснюють оточуючі? Наведіть конкретні цитати.
5. Чому Галілей почав спостерігати за плямами на Сонці, не дочекавшись заміжжя доньки? Як характеризує його цей вчинок?
6. Поясніть роль 10-ї картини в п'єсі. Як вона пов'язана з наступними?
7. Прокоментуйте слова Галілея: *«Нещасна та країна, якій потрібні герої»*. Чи згодні ви з ними?
8. Чому у своїй п'єсі Б. Брехт не використав легендарну фразу, яку приписують Галілеєві: *«А все-таки вона крутиться!»*? Аргументуйте свою точку зору.
9. У третій редакції Б. Брехт вилучив 5-у і 15-у картини. Як ви думаєте, чому?
10. Як ви розумієте слова письменника: *«Атомна бомба і як технічне, і як суспільне явище — кінцевий результат наукових досягнень і суспільної неспроможності Галілея»*?
11. Яку роль у розкритті проблематики п'єси відіграє образ «світла знань»? Який зміст укладено в численні сцени, що зображають процес наукових пошуків. Доведіть, що образ «світлої ночі» є символічним тлом фінальних сцен твору.
12. Чому п'єсу названо саме «Життя Галілея», а не по-іншому («Зречення Галілея», «Помилка Галілея», «Талант в умовах тоталітаризму», «Ядерна пожежа від іскри Прометей» тощо).
13. Якою, на вашу думку, є провідна риса характеру Галілея? Чи є підстави стверджувати, що все життя Галілея — невпинна боротьба? За що саме бореться Галілей? Яка подія є кульмінацією твору?
14. Як ви розумієте сцену зустрічі Галілея з учнями, котрі зреклися його? Чи має слушність Андреа у своїх звинуваченнях?
15. В останніх картинах п'єси Галілей, приречений працювати під наглядом інквізиції, твердить, що *«наукова діяльність потребує особливої мужності»*. У чому, на вашу думку, виявляється ця мужність? Чи взагалі в цьому випадку йдеться про мужність?
16. Чи справді Галілей зрадив свої ідеї, науку? Оптимістичним чи песимістичним є фінал п'єси «Життя Галілея»?



17. 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?».



18. Виконайте тестові завдання.

1. Суть «ефекту очуження» полягає в
 - А** шокуванні глядача неймовірністю зображуваного
 - Б** спонуканні глядача до різкого та критичного неприйняття зображуваного
 - В** стимулюванні глядача до вкрай критичного сприйняття зображуваного
 - Г** зображенні загальновідомих тем, сюжетів, образів з несподіваної точки зору
2. Основною проблемою драми «Життя Галілея» є
 - А** відповідальність ученого за наслідки своєї наукової діяльності
 - Б** складні відносини науки та релігії
 - В** вибір між матеріальним благополуччям та істиною
 - Г** співвідношення наукової істини й помилки
3. Галілей переїжджає з Падуї до Флоренції, оскільки
 - А** рятується від переслідувань інквізиції
 - Б** Флоренція — батьківщина руху гуманізму
 - В** хоче зайняти престижне місце при дворі
 - Г** шукає матеріальної незалежності
4. Символом матеріальної залежності генія, ученого й пересічної людини від реалій життя (матеріальних благ) у драмі є
 - А** телескоп
 - Б** склянка молока
 - В** рукопис
 - Г** гроші
5. У фіналі п'єси Галілей так оцінює своє відступництво
 - А** виправдовує його необхідністю подальшої праці, таємної боротьби
 - Б** пояснює зречення слабкістю, уболінням за долю сім'ї
 - В** виправдовує себе страхом тортур інквізиції
 - Г** уважає себе зрадником науки, не гідним поваги і звання вченого



Альбер КАМЮ

(1913–1960)

Кожен митець мусить сьогодні пливати на галері сучасності. Він мусить примиритися з цим, навіть якщо вважає, що це судно наскрізь пропахло оселедцями, на ньому забагато наглядців і до того ж воно йде неправильним курсом.

А. Камю

Життєвий і творчий шлях

У людства завжди були й будуть питання, на які воно швидше за все не знайде правильної та остаточної відповіді. Проте пошук цієї відповіді повинен тривати постійно, інакше людство не буде людством, а людина — Людиною. Серед таких питань: як жити далі і як зробити так, аби зникли несправедливість і гноблення. Зазвичай ці питання (у філософському аспекті) турбують людину мало, їй просто ніколи про це думати. Проте іноді ситуація складається так, що ці філософські абстракції стають жорстокою реальністю, від якої залежить доля, а іноді й саме життя «маленької» людини. Філософи-екзистенціалісти називають такі ситуації «межевими», а звичайні люди — «часами випробувань», коли перед ними з усією невідворотністю постає гамлетівське запитання: «Бути чи не бути?»

Саме така ситуація склалася у світі, коли до влади в деяких країнах Європи прийшли фашисти, і війна разом із концтаборами, «фабриками смерті» мільйонів і мільйонів, увійшла до життя кожної людини, кожної європейської оселі. Друга світова війна стала чи не головною подією минулого століття, демонструючи як нищість, так і велич людини. Були ті, хто разом зі своїми учнями добровільно йшли до газових камер, але ж були і ті, хто посиляли людоїд до цих камер.

Тож можна собі уявити, як важко Європа просиналася після «коричневого марева». Перед нею поставали болючі запитання: як могло статися те, що сталося? Що треба робити, аби фашизм ніколи не повторився?

Що ж, власне, допомогло знищити «коричневу чуму»?

Можливо, відповіді на ці запитання були такими болючими, що митці просто нездатні були чесно на них відповісти? Чи не тому вони переважно мовчали?

Однак поміж ними була людина, яка стала совістю Заходу (фактично це його друге ім'я в пресі — «Совість Заходу»), шукала 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 Альбера 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 невеличкого містечка Мондови, в Алжирі, тодішній колонії Франції, у родині наймита-француза та іспанки. Через рік батька не стало: він помер у госпіталі від тяжкого поранення, отриманого в битві на Марні. Що могла дати мати своєму синові, заробляючи жалюгідні копійки, прибираючи в будинках багатіїв? Зрештою, у дитинстві Камю була не лише бідність, а й дбайлива турбота оточуючих. Учителі помітили здібного хлопця, і Альбер отримав стипендію, завдяки якій зміг вступити на філософський факультет Оранського університету (1932–1936). Там він студіював давньогрецьку філософію, цікавився співвідношенням поганства й християнства, захоплювався театром. Проте треба було ще на щось жити, і юнаку довелося дуже багато працювати: продавцем, дрібним службовцем, писарем. Звичайно, 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. І молодий філософ опиняється в самому вирі суспільного життя. Він один з ініціаторів створення Театру праці, певний час очолював Алжирський будинок культури, вступив, а потім вийшов із комуністичної партії, активно працював в алжирському комітеті сприяння Міжнародному рухові на захист культури від фашизму, багато друкувався в «лівій» пресі й почав серйозно займатися літературою.

В історії французької літератури особливе місце належить письменникам-моралістам, які у своїх творах порушували філософські проблеми суті людської природи: М. Монтеню, Ф. де Ларошфуко, Вольтерові, Ж.-Ж. Руссо. Саме цю лінію продовжив у своєму мистецькому доробку А. Камю. У повістях, романах і есе йому вдалося відтворити складний шлях духовного пошуку європейського інтелігента середини ХХ ст. Він сам, а за ним і його герої, пройшли звивистими дорогами пошуку істини. У 1940 р. Камю

переїздить до Франції. Це були недобрі часи т. зв. «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, бере участь у підпільній організації «Комба».

Для того щоб зрозуміти все значення його вчинку, потрібно уявити світовідчуття європейця наприкінці 1941 р.: фашистські полчища захопили не лише всю Європу, домінували не тільки в Африці, а й стояли під Москвою. Нацистські офіцери бачили московські будинки в польові біноклі, а в кишенях своїх шинелей намацували квитки-запрошення на парад вермахту, що був уже призначений на Красній площі зразу після «неминучого» падіння столиці СРСР. Якщо ж до цього згадати про страхітливі «методи роботи» фашистського гестапо з усіма, хто чинив спротив гітлеризму, то вчинок письменника набуває ще більшого значення. Проте хіба «розсудлива» людина в цій ситуації виступила б проти сили, яка вже фактично перемогла? На такі запитання вже після перемоги над гітлеризмом Камю відповідав: «Просто я себе ніде більше й не уявляв. Я думав і досі думаю, що не можна ставати на бік концтаборів». Отже, у цій «межовій ситуації» вибором Камю-людини став його вступ до руху Опору фашизму.

А відповіддю Камю-письменника стало його відоме есе **«Міф про Сізіфа»** (1942), яке було написане протягом 1940–1941 рр., коли Німеччина захопила Францію. Античний образ Сізіфа, який приречений піднімати на гору величезний камінь, котрий 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 другу»**, що відкидали будь-яке, у тому числі й абстрактно-філософське, виправдання фашизму. Приблизно в той же час була написана



¹ «Дивна війна» — з 03. 09. 1939 р. по 10. 05. 1940 р. англо-французькі війська з німцями майже не воювали. Тому гітлерівська Німеччина мала час перегрупувати сили й захопити Францію, примусивши її головнокомандування підписати акт про капітуляцію, причому в тому самому вагончику, де колись підписувалися акт про капітуляцію Німеччини в Першій світовій війні. Реванш здавався абсолютним!

п'єса «Калігула» (1944), присвячена проблемі зла і влади, що засвідчила ще й драматургічний талант Камю.

Проте основною книжкою про фашизм став роман «Чума» (1947), де письменник прагнув за допомогою алегоричного образу чуми відтворити обстановку задухи та атмосферу небезпеки, яку приніс фашизм.

Повоєнна ситуація у світі поставила перед людиною більше запитань, ніж дала відповідей. Колишні союзники ставали ворогами, а до жахів фашистських таборів долучилися жажливі розповіді про сталінський ГУЛАГ¹. Коли Камю спостерігав за паризьким повстанням 1944 р., що визволило столицю Франції від фашизму, йому здавалося, що він присутній при «родових переїмах революції». Навіть газета «Комба», головним редактором якої був тоді письменник, вийшла з девізом «Від Опору до Революції!». Та швидко захоплення революцією не витримало аналізу філософа. У своєму творі (що 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 в Цезаря». Вихід — лише в перманентному бунті, який відкидає владу, уособлення насильства й несправедливості. Значна частина лівої інтелігенції не прийняла філософських висновків А. Камю, а переважна більшість зрозуміла його: відкинувши фашизм, той не хотів іти до комунізму.



Альбер Камю
на врученні Нобелівської
премії. 1957 р.

У 1957 р. письменник став наймолодшим лауреатом Нобелівської премії. Цікавим був традиційно стриманий висновок Нобелівського комітету про Камю: «За величезний внесок у літературу, який полягає у висвітленні значення проблем людського сумління». У нобелівській лекції письменник наголосив про зв'язок своєї творчості з проблемами сьогодення.

Наприкінці 1950-х років А. Камю переживав творчу кризу, вийти з якої 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 надру-

¹ ГУЛАГ — (рос.) Главное управление лагерей. Порівняйте назву відомого твору О. Солженіцина «Архіпелаг ГУЛАГ».

кований у 1994 р., 125 тисяч примірників роману були продані протягом двох тижнів. Як тут не згадати славнозвісне булгаковське: «Рукописи не горять!»?..

«ЧУМА»

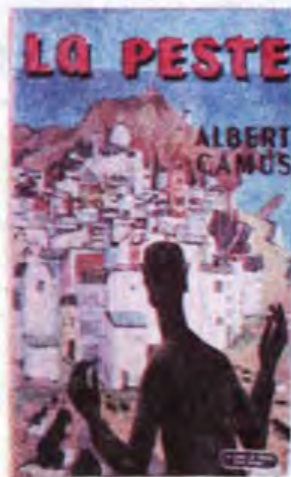
Текст і підтекст у романі

Роман «Чума» (фр. «La Peste») побачив світ у 1947 р., 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 сприяє виникненню в читача стійкої асоціації з часами Другої світової війни та окупацією Франції фашистами.

«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 шляхом створення не сухої наукової побудови, а високохудожнього тексту. Тож розглянемо головні фрагменти роману «Чума» з проекцією на глибинні пласти його підтексту — «підводної частини айсбергу».

Роман написаний у формі свідчення очевидця, який пережив епідемію чуми в місті Орані, типовій французькій префектурі на алжирському березі. Оповідь (що є традиційним для творів письменників-екзистенціалістів) ведеться від імені однієї особи — лікаря **Бернара Ріє**, очільника боротьби з чумою в місті. Ріє — людина тверезо мисляча, яка визнає лише факти, прагне до точності викладу й не вдається до жодних «художніх прикрас». За вдачею, світосприйняттям і характером занять він є ідеальний оповідачем, оскільки орієнтується лише на розум та логіку, не визнаючи двозначності, туманності чи ірраціональності.

Стилізація під жанр роману-хроніки зумовлює особливості мови твору А. Камю. Підкреслена об'єктивність визначає добір лексики, позбавленої яскравого емоційно-експресивного забарвлення, а також стриманий виклад подій та коментарів до них. З подібним прийомом



Обкладинка до роману «Чума» А. Камю

ми вже зустрічалися в оповіданні «Перевтілення» Ф. Кафки, де фантастичні та трагічні події описані в підкреслено спокійній, «протокольній» манері...

Ріє мужньо виконує свій обов'язок лікаря, допомагає хворим, ризикує власним життям, жодного разу не піддавши сумніву необхідність своєї участі як у боротьбі з конкретною хворобою, так і зі злом узагалі. Навколо нього гуртуються інші персонажі, для яких чума — зло, 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 з'явилися поодинокі дохлі шурі, а незабаром їх прибирали 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 прийшла епідемія чуми (як ніхто в Європі спочатку не підозрював, що фашизм — це всерйоз і надовго). Кількість хворих катастрофічно зростала, і Ріє замовив у Парижі сироватку (вона трохи допомагала, але 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 відлюдкуватим. 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 боязкий худорлявий чоловічок ледь-ледь зв'язує слова, проте протягом тривалого часу пише книжку, мріючи створити шедевр. І всі ці роки він шліфує одну-єдину першу фразу.

На початку епідемії Ріє знайомиться з паризьким журналістом



А. Беклін. Чума. 1898 р.

¹ Тут і далі переклад А. Перепаді.

Раймоном Рамбером, а також із **Жаном Тарру**, ще нестарим, атлетичної статури чоловіком. Тарру, який *«у своєму сірому костюмі скидався на величезного ведмеда»*, згодом став другом і соратником Ріє, організатором санітарних бригад добровольців для боротьби з епідемією.

Із запровадженням карантину оранці відчують себе ув'язненими (улюблена метафора екзистенціалістів: ситуація позбавлення свободи вибору): їм заборонено листуватися, купатися в морі, виходити за межі міста. В Орані закінчується провізія, чим користуються подібні на Коттара контрабандисти: росте прірва між бідними, які вимушені ледь не жебрати, та багатими жителями Орана, які спокійнісінько купують харчі на чорному ринку втридорога, розкошують у кафе і 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 із зачумленого, чужого йому Орана до коханої жінки. Однак коли така нагода трапилася, відмовився нею скористатися й залишився в санітарній дружині Тарру. Залишився тому, що інакше вчинити йому не дозволило власне сумління, бо в час лихоліття *«соромно бути щасливим одному»* (це одна з основних думок твору, сенс якої виходить далеко за межі сюжету, теж поширюючись на буття людини та людства в цілому).

І священик Панлю (*«вельми вчений і войовничий єзуїт»*, який *«тішиться пошаною навіть серед людей, байдужих до віри»*), і мати Ріє, і контрабандисти та інші епізодичні персонажі часто з'являються на сторінках твору, аби висловити певну думку. Вони мають індивідуальні риси, не позбавлені деяких вад, але виявляються готовими до самопожертви. Камю змальовує дуже різні типи людей — усі вони повинні пройти випробування чумою, аби кожен показав, на що він здатен і чого заслуговує насправді.

Усі вони разом і побороли страшенне лихо, їхня єдність стала запорукою спільної перемоги. Зауважимо, що це важливий момент у творчості та еволюції самого А. Камю, який почав мистецький шлях з утвердження індивідуалістичних позицій та абсурдності буття²,

¹ Тут варто згадати образ маркітантки (торговки при війську) матінки Кураж із п'єси Б. Брехта *«Матінка Кураж та її діти»*, адже Брехт теж спостерігав згубний вплив війни на людей.

² Щоправда, А. Камю зазначав, що *«абсурдність буття як таке ще не означає абсурдності людського життя»*.

а прийшов до усвідомлення необхідності єднання зусиль багатьох людей для спільної боротьби зі злом.

Єдиним задоволеним епідемією оранцем був Коттар, оскільки заробляв чималі гроші, до того ж міг не боятися поліції та відновлення розпочатого над ним судового процесу (знову паралель: «кому війна, а кому й мати рідна»). В Орані починається мародерство. Якщо спочатку поховання відбувалося за обрядом, то незабаром трупи довелося скидати в рови (цвинтар переповнився). Тоді тіла починають вивозити за місто і спалювати, у місті запахло димом (алюзія на крематорії в концтаборах).

Чума лютувала з весни, а в жовтні лікар Кастель створив сироватку з того вірусу, який оволодів містом. Вона виявилася *«дідьовішою, аніж сироватка, одержана десь-інде, бо місцевий мікроб дещо відрізнявся від чумної бацили, точніше, від класичного його варіанта»*. Нову сироватку вирішили випробувати на безнадійному 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 священнику Панлю: *«І навіть на смертній постелі я не прийму цей світ Божий, де мордують дітей»*. Тут Камю суголосний з Достоєвським: усе щастя світу не варте однієї сльози дитини. Герої «Чуми» важко переживають смерть безгрішної дитини. А з настанням зими чимдалі частіше хворі (поміж них той самий Гран) починають одужувати.

З часом стає очевидним, що чума починає розтискати кігті і, знесилена, випускати жертви зі своїх обіймів — епідемія йде на спад. Несподівано захворів Тарру, а Ріє не зміг його врятувати. Чи не нагадує це смерті тих тисяч і тисяч солдатів, яких було вбито вже після 9 травня 1945 р., коли Перемога відбулася? Вочевидь, оранська чума миттєво не *«полагіднішала»*, як не сховала негайно свою замашну косу і *«коричнева чума»* з підписанням нацистською Німеччиною акта про капітуляцію...

Нарешті Оран оголошено відкритим. Якимось Ріє побачив як Коттар, збожеволівши, стріляє по перехожих зі свого вікна, і поліція ледве знешкодила його (зло покаране?). Гран знову береться за

Ad Fontes

Екзистенціалізм Камю заснований на відчаї, викликаному не думкою про мерзешність життя і людини (як у Сартра), а думкою про велич особи, нездатної, проте, знайти зв'язок з байдужим (але прекрасним!) світом.

К. Долгов

книжку, рукопис якої наказав спалити під час своєї хвороби. А Ріє отримує телеграму про смерть дружини, і йому стало боляче. 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 Камю. Саме тому, услухаючись у радісні крики 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: баццла чуми ніколи не вмирає, ніколи не зникає, 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 стоїцизму¹ Камю, що він захищає загальнолюдські цінності та закликає до активної боротьби зі злом попри неможливість подолати це зло остаточно, попри всі сумніви та 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 цілителями».* Причому таку позицію Камю тлумачить не як подвиг, а як норму, як звичайний спосіб життя.

Отже, боротися зі злом треба, яким могутнім би воно не було чи не здавалося, — такою є авторська позиція. Тому мужність більшості оранців заслуговує і на повагу, і на переможні феєрверки. І взагалі не можна не помітити, що оповідь (за усієї своєї беземоційності) пройнята почуттям глибокої симпатії до людей, яку можна визначити єдиним узагальнюючим словом — гуманізм. Тож закономірним є прикінцевий висновок «Совісті Заходу», письменника А. Камю: *«Люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».*

Жанрово-тематичні собливості роману

Отже, роман А. Камю є літературною пам'яткою доби тоталітаризму, відверто антифашистським і антимілітаристським твором. Проте цим його зміст і значення далеко не вичерпується. Як зазначив письменник, він *«поширив значення образу чуми на*

¹ *Стоїцизм* — доктрина стоїків, в основному етична; тут — життєва позиція, яка полягає в збереженні внутрішнього спокою, гармонії духу та витримці у важких життєвих ситуаціях.

буття в цілому». А зло у світі, на жаль, не вичерпується самим фашизмом («коричневою чумою»), оскільки воно є невіддільним від буття, присутнім у ньому повсякчас. Крім того, у романі наявний і славнозвісний екзистенційний абсурд, осмислений як форма існування зла: чому прийшла чума? чому вона відступила? чи з'явиться вона знову? — усі ці запитання не мають однозначної відповіді...

Отже, роман «Чума» має багаторівневу смислову структуру:

- по-перше, у ньому наявний реалістичний опис боротьби оранців зі страшною чумою (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 руху Опору);

- по-третє, це немов «художня ілюстрація» до важливих положень філософії екзистенціалізму, передовсім — про необхідність особистого морального вибору людиною свого шляху в умовах «межової ситуації» та особистої відповідальності за цей вибір. «Саме вільний вибір, — казав Камю, — створює особистість. Існувати — означає вибрати 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. «Чума» алегорична, як стародавні 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.



Альбер Камю. 1956 р.

Можна зробити висновок, що «Чума» — це філософський роман-притча, який має «загальнолюдський» і позачасовий підтекст (про шлях людини і людства у світі, про боротьбу людини зі злом). У ньому А. Камю продовжує одну із стрижневих ліній розвитку світової літератури XX ст. — лінію інакомовлення, притчі, параболи...

Часто доводиться чути, що А. Камю більше філософ і мислитель, аніж письменник. На це питання він відповів так: «Я не філософ і ніколи не прагнув ним стати. Я оповідаю лише

про те, що пережив». Французький письменник зазначив: «Мислити можна лише образами. Якщо хочеш бути філософом, пиши романи».

...Чи не найкраще А. Камю зрозумів видатний американський письменник В. Фолкнер. У 1961 р., уже після загибелі Камю, він зробив певний підсумок життєвого і творчого шляху французького письменника. «Камю вважав, що єдиним істинним покликанням 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».



1. Складіть хронологічну таблицю життя та 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 і 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 Орану під час епідемії. Чому А. Камю детально фіксує ці зміни? Відповідь аргументуйте.
7. Згрупуйте героїв твору за позицією «бездіяльність — активний опір чумі». Визначте філософську основу кожної позиції.
8. Чи вичерпується проблематика роману «Чума» подоланням «коричневої чуми» (фашизму) в 1945 р.? Чи є твір Камю актуальним у наш час? Чи залишиться він актуальним у майбутньому? Відповідь аргументуйте.
9. Розгляньте ілюстрацію (с. 179, обкладинка роману «Чума» французькою). Як художник відтворив алегоричний сенс твору?
10. Що символізує чума та зачумлена людина в романі А. Камю? Якою чуму бачать 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?».



13. Виконайте тестові завдання.

1. Місто Оран змальоване як
 - А типове провінційне містечко
 - Б безлике потворне місто
 - В прокляте місто грішників
 - Г алегоричний образ людства
2. Для ілюстрації авторської концепції у своєму відомому есе Альбер Камю використав образ
 - А Зевса
 - Б Прометея
 - В Калігули
 - Г Сізіфа
3. *«Я колись думав, що чужий у цьому місті, і що мені тут у вас немає чого робити, але тепер, коли я бачив те, що бачив, я відчуваю, що я теж тутешній, хочу я того чи не хочу. Ця історія стосується однаково нас усіх», — до цього філософського висновку про психологічний характер відчуження й самотності, шлях їхнього подолання приходить*
 - А Ріє
 - Б Рамбер
 - В Панлю
 - Г Тарру
 - Д Гран



Ернест Міллер ХЕМІНГУЕЙ

(1899–1961)

Людина створена не для поразки.
Людину можна знищити, а здолати
не можна¹.

Е. Хемінгуей

Життєвий і творчий шлях

Якби в будь-якій частині нашої планети попросити в перехожих назвати ім'я американського письменника, то, мабуть, дев'яносто відсотків опитуваних першим назвали б ім'я Ернеста Хемінгуея. А люди старшого покоління обов'язково 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»²... Хто ж він такий, цей символ мужності ХХ ст.?

Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 р. в родині лікаря в невеличкому містечку Оук-Парк у передмісті Чикаго (США). Він ріс у типовій американській родині, у якій переймалися

Хемінгуей очима сучасника

Ровесник ХХ століття, 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. О, всі ми пройшли «епоху Хема». Чи був тоді хоч один інтелігентний дім без його портрета: борода, светр, люлька... Ходили «під Хема», писали «під Хема»...

*Володимир Крупін
«Гра з життям». До 100-річчя
Ернеста Хемінгуея» (1999)*

¹ Цитати з повісті «Старий і море» подані в перекладі В. Митрофанова.

² «Переможець не отримує нічого» — назва збірки оповідань Е. Хемінгуея (1933).

і фізичним, і духовним вихованням шістьох дітей. Мати, яка мала чудовий голос, намагалася прищепити дітям любов до мистецтва, а батько виховував сина справжнім чоловіком: учив бути стійким і сміливим, уміти постояти за себе. Коли хлопчику виповнилося три роки, тато подарував йому рибальські снасті, а згодом мікроскоп і рушницю. Відтоді рибальство та полювання супроводжуватимуть письменника протягом усього його життя.

З людським горем і бідністю майбутній письменник зустрівся рано: батько часто брав його до хворих, які належали до різних прошарків суспільства, там же дав сину й перші уроки не лише соціальної, а й національної толерантності, бо практикував в індіанській резервації і ставився до своїх червоношкірих пацієнтів так само, як і до всіх інших. Батьки переймалися майбутнім своїх дітей, оскільки великих статків вони їм залишити не могли, то намагалися дати своїм нащадкам добру освіту. Проте з Ернестом були постійні проблеми: маючи неабиякі здібності до навчання, хороші стосунки з учителями та учнями, дивуючи дорослих своїми цікавими творами, юнак почав марити пригодами й «справжнім» життям і... збайдужів до науки. Після закінчення школи в 1917 р. він категорично відмовився продовжити навчання і заявив, що мріє потрапити на фронт Першої світової війни.

Америка саме розпочала воєнні дії, і тамтешні газети закликали молодь одягти військову форму та йти «захищати цивілізацію від варварства гунів». Звісно, шляхетна Ернестова душа рвалася до доблесті, подвигів, слави. Проте батьки були категорично проти: яка американцю справа до війни в заокеанській Європі за чужі інтереси. Тож і відправили непослуха до Канзасу, де дядько Ернеста влаштував його 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 Піта Веллінгтона, який сформулював «Сто заповідей газетяра», став першим курсом письменницьких університетів Хемінгуея.



Ернест Хемінгуей
замолоду. 1918 р.

Однак бажання потрапити на фронт не залишало юнака. На заваді стала давня травма, отримана під час занять боксом, — було ушкоджене око. Тоді Ернест добровільно вступив до Червоного Хреста і в травні 1918 р. як водій санітарної машини потрапив на італо-австрійський фронт. Робота в молодого американця

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, як подекували його фронтові друзі, іноді навіть «за передовою», у ворожому тилу. Він не лише не ховався від куль, а й ніби сам їх шукав, спокушав долю чи випробував себе... Одна з таких поїздок закінчилася трагічно: Хемінгуей було тяжко поранено в ноги. Лікарі боялися за його життя і навіть постало питання про ампутацію. Письменник переніс 12 операцій, а з його зрешечених ніг витягли понад дві сотні осколків... За відвагу Е. Хемінгуей був відзначений найвищою італійською нагородою для іноземців, а додому повернувся пораненим не лише фізично, а й духовно. Він йшов на війну, аби рятувати духовні цінності, боронити цивілізацію від варварів, а війна зробила його палким її противником. За спогадами рідних, письменник тоді не спав ночами й багато говорив про безглуздя війни. Та найкращими ліками від періодичних депресій була робота. Дослідники дружно відзначають, що як письменник Е. Хемінгуей відбувся завдяки твердому характеру й суворому розпорядку: він сам себе «навчив писати». Зрештою, здібного журналіста помітили, і одна газета відрядила його кореспондентом до Парижа.

На початку ХХ ст. Париж був справжньою мистецькою столицею світу, Меккою митців, представників різних націй. Згадаймо, що десь у ті часи на Монмартрі кавували та дискутували на мистецькі теми ірландці Джеймс Джойс і його секретар Семюел Беккет, іспанець Пабло Пікассо, італійський поляк Вільгельм Аполлінарій Костровицький (майбутній Гійом Аполлінер)... Особливо багато там було американців. Недаремно один із земляків-сучасників Е. Хемінгуей писав: «Вирвавшись із неозорих прерій, молода Америка затабунила Париж. Вона шаленіла, неначе табун лоша́т, перед яким зняли бар'єр, що відділяв сухе пасовище від зеленого лужка».

Хемінгуей 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 починається його дружба зі Ф. С. Фіцджералдом. Перші оповідання Е. Хемінгуей, що були надруковані в столиці Франції, вийшли невеликим тиражем. Уперше про нього як про письменника заговорили після виходу у світ збірки «У наш час» (1924).



Ернест Хемінгуей

Якось у його дружини на вокзалі украли валізу. Злодії, певно, були розчаровані, бо вона була вщент заповнена рукописами, які тоді ще нічого чи майже нічого не коштували. А іншу валізу з рукописами, залишену письменником у камері схову наприкінці 1920-х років, він отримав аж у 1945 р., коли разом з макізарами¹ ввійшов до визволеного Парижа.

Справжній успіх прийшов до Е. Хемінгуея, коли був надрукований роман **«І сходить сонце»** («Фієста») (1926). Епіграфом до нього стала репліка «Ви всі — втрачена генерація» з оповідки Гертруди Стайн. Переказують, що якось вона спостерігала за роботою літнього власника гаража та його молодого помічника. Щось у юнака постійно не виходило, і тоді старий француз розсердився: «Ех! Нічогосінько ви не вмієте! Узагалі всі ви — втрачена генерація». Мабуть, юнак щойно повернувся з війни, а на фронті, звісно, мирного ремесла навряд чи навчали...

Роман «І сходить сонце» мав ефект вибуху бомби, бо в ньому письменник зумів не лише відтворити певний 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) почалося всесвітнє визнання письменника. Романи й оповідання, що виходили друком один за одним, розповідали про нового позитивного героя — мужню людину, яка бореться чи з життєвими обставинами, чи з власною слабкістю, але завжди перемагає. Читачі відразу ототожнили цього героя із самим автором. На перший погляд, вони мали рацію, адже письменник був надзвичайно активним, постійно здійснював «адреналінові» мандрівки: чи на сафарі² до Африки, чи на кориду до Іспанії. Узагалі постійний ризик — стиль життя Е. Хемінгуея. Так, сучасники пригадують, що одного разу він виручив заїжджий цирк. Коли дресувальник захворів, зайшов у клітку до абсолютно не звиклого до нього лева й замість дресувальника виконав номер. Квитки публіці не повертали, тож гроші залишилися циркачам. Проте подібні вчинки могли коштувати життя письменникові, який постійно наче грався зі смертю...

¹ Французькі партизани, бійці руху Опору в часи окупації Франції гітлерівцями.

² *Сафарі* (араб. *подорож*) — спочатку мисливські поїздки в Східній Африці, згодом — і в інших частинах Африки та світу (нині існує поняття «фотосафарі»).

Тим часом Е. Хемінгуей переживав чергову творчу кризу, з якої його вивели події громадянської війни в Іспанії. Письменник зразу зрозумів, 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, чия поразку сприйняв як особисту. Результатом іспанських вражень став один із кращих романів письменника **«По кому подзвін»** (1940).



Ернест Хемінгуей і Фідель Кастро на Кубі. 1960 р.

Коли ж розпочалася Друга світова війна, Хемінгуей оголосив Гітлерові війну і виходив полювати на німецькі підводні човни на своїй яхті «Пілар». Коли відкрили Другий фронт, письменник захотів узяти участь у бойових діях. Лікарі його не відпускали, але допомогла знову професія журналіста. Тож 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 «найамериканськіший» з-поміж американських письменників 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 Фіделем Кастро.

А найголовніше те, що саме на Кубі він познайомився зі старим рибалкою, який став прототипом старого Сантьяго, героя повісті-притчі **«Старий і море»** (1952). Цього рибалку любили показувати

Nota Bene

Притча — короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді.

Відома з прадавніх часів (Біблійні притчі, оповідки «Панчатантра» та ін.). У новітній європейській літературі притча стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника (нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у суспільстві уявлень).

туристам, а помер він на початку нового тисячоліття. Повість «Старий і море» — останній твір, який був надрукований за життя Хемінгуея і став певним логічним підсумком його письменницької діяльності: за 48 годин було розкуплено більше 5 мільйонів екземплярів журналу «Лайф», де була надрукована повість, а вже через тиждень вона вийшла окремим виданням накладом п'ятдесят тисяч примірників. Письменник довгий час мріяв про Нобелівську премію, а його весь час обходили. У 1954 р. він, нарешті, її отримав за історію старого рибалки й за майстерне володіння мистецтвом сучасного викладу. А за рік до того за цей же твір його було відзначено престижною Пулітцерівською премією. Отже, тріумф був повним.

Ще наприкінці 1930-х років Е. Хемінгуей в одному з листів писав: «Я міг би заробляти великі гроші, коли я пішов у Голлівуд або створював усякий непотріб. Але я писатиму як можна краще і як можна правдивіше, доки й не помру». Він дійсно працював до останнього дня життя. Вже після його смерті вдова письменника в 1964 р. надрукувала «Свято, що завжди з тобою», а в 1970 р. — «Острови в океані».

Останні роки життя Хемінгуей не був схожий на «хемінгуейського героя»: 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. Так, ще в 1936 р. в нарисі «На блакитній воді» для журналу «Есквайр» він описав подібний епізод, що трапився з кубинським рибалкою. А остаточний (учені кажуть — канонічний) текст повісті опубліковано аж через шістнадцять років — у вересні 1952 р. в журналі «Лайф». За 48 годин розійшлося понад 5 мільйонів (!) примірників журналу з твором Хемінгуея — успіх неймовірний навіть у наш час. Що ж так приваблювало читачів усього світу в цьому невеличкому творі з простим сюжетом?

«Якщо письменник добре знає те, про що він пише, то він може опустити багато з того, що знає, якщо він пише правдиво, то читач відчує все опущене так само сильно, як ніби письменник казав про це. Величність руху айсберга полягає в тому, що він лише на одну восьму підіймається над поверхнею води», — зауважував Е. Хемінгуей. Ця метафора чи не найкраще підходить до його основного твору — 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?

Сюжет повісті, на перший погляд, простий. Старий кубинський рибалка **Сантьяго** «ось уже вісімдесят чотирьох днів виходив у море й не піймав жодної риби». За це він навіть отримав від рибалок презирливе прізвисько «*salao*» (ісп. *невдаха*). Навіть його маленький щирий друг **Манолін** майже припинив йому допомагати, хоча вони, як і раніше, дружать і часто спілкуються. На 85-й день старий виходить у море, як завжди, на своєму парусному човні і раптом йому таланти — на гачок попадається марлін понад п'ять метрів завдовжки!

Старий шкодує, що з ним немає хлопця, бо самому з такою величезною рибою впоратися важко. Протягом тривалого часу між рибою та людиною йшла справжнісінька битва. І ось нарешті старий переміг, упоравшись голіруч з озброєною мечем рибою, яка була довшою за його човен. Проте марлін завів човен далеко в море. Сантьяго потрібно не тільки зловити рибу, а з нею ще й доплисти до берега. На кров пораненого марліна до човна підпливають голодні велетенські акули й з'їдають здобич старого. Сантьяго відчайдушно відбивається, ризикуючи власним життям, убиває кількох хижачок, але сили занадто нерівні. Тож доки 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»?



Григоріо Фуентес — один із прототипів старого Сантьяго з повісті «Старий і море»
Е. Хемінгуея

Nota Bene

«**Принцип айсберга**» — стилістичний прийом, започаткований Е. Хемінгуеєм, у якого читачеві відводиться роль «співавтора», який самостійно осягає підтекст. Різде збільшення питомої ваги підтексту досягається завдяки свідомому спрощенню тексту з одночасним розширенням поля читачьких асоціацій, граничному стисненню описів, викладенню фактів без прямої авторської оцінки, мінімізації вживання прикметників (наближення до т. зв. «телеграфного стилю»), позначенню художнього часопростору (хронотопу) однією-двома деталями, уникненню прямого розгорнутого відтворення внутрішнього світу героїв.



О. Петров.

Кадр із мультфільму
«Старий і море». 1999 р.

Почнемо з того, що конкретні образи (старого, моря, риби, хлопчика, левів, акул, сонця, місяця, зірок, човна, вітрила і т. д.) набувають у повісті притчового, філософсько-символічного звучання. Усі ці символи волею письменника опиняються в ситуації напруженого протистояння й нерозривної єдності одночасно. Так стверджується думка про взаємозв'язок усього живого на Землі: людей, тварин, птахів, риб... Водночас вияскравлюється один із парадоксів життя «як воно є»: для прожиття людина іноді змушена полювати на ті живі створіння, яких любить, убивати їх. *«Добре, що нам не треба замірятися вбити сонце, місяць чи зорі, — розмірковує старий рибалка, який фактично все життя займався рибною ловлею, — досить і того, що ми живемо біля моря й убиваємо своїх щирих братів».*

Це один із найсильніших моментів твору. Задумайтесь: хто це ставить такі філософські (а може, й «прокляті») питання. Хіба читач має справу з роздумами вченого-філософа — чи високого інтелектуала? Ні, це начебто «природні й спонтанні» питання старого напівграмотного кубинського рибалки, які він ставить собі в неосяжних водних просторах, не знаючи, чи й повернеться додому живим: *«Уже зовсім спочіло... 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. То ще добре, що нам не доводиться полювати на зорі...»*

Звісно, як і кожен літературний твір — усе це авторська вигадка та читацька ілюзія, і можна «прагматично» зауважити, що старому рибалці ці розумні фрази «уклав до вуст» письменник-інтелектуал. Що ж, той, хто скаже так, безумовно, матиме рацію... Однак у тому-то й полягає майстерність митця, аби 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», — подумав він.*

Ці роздуми Сантьяго звучать так щемко, вони натякають на правічну, ще міфологічну мудрість тисячоліть, мудрість, що її

¹ Велика зірка в сузір'ї Оріона.

не можна до кінця досягнути, але можна й потрібно безкінечно досягати.

Це стосується також спроби тлумачення підтексту повісті Е. Хемінгуея. Скажімо, одним із можливих інтерпретацій образів акул є те, що цих хижаків можна сприймати як символ перешкод на життєвому шляху людини. Водночас вони є це ще й відплата моря, природи («помста Посейдона») хижакові-убивці — людини. Отже, у «життєвому морі» кожна людина має свою мету («рибу»), проте там на неї чатують вороги та перешкоди («акули»), утім, існує й надія на Майбутнє («хлопчик» як символ початку людського життя)...

До речі, співвідношення образів старого і хлопчика є надзвичайно цікавим. З одного боку, вони антитетичні: старість символізує вечір життя, а юність — його ранок. З іншого ж боку, хлопчик Манолін — це ніби продовження старого Сантьяго, це його майбуття, оскільки він забезпечить йому безсмертя, отримавши разом із досвідом і частинку душі старого. Фраза-скарга рибалки (*«Ех, якби ж то зі мною був хлопець!»*) рефреном звучить у повісті. І Манолін таки не кинув старого «невдачу» (адже здобичі він таки не привіз). У фіналі твору читаємо: *«...А нагорі, у своїй хатині при дорозі, старий знову спав. Він спав так само долиць, і біля нього, пильнуючи його сон, сидів хлопець. Старому снилися леви»*...

Проте потрібно ще раз наголосити, що 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 та захоплюючу боротьбу героя-одинака, який перемагає (*«Людина створена не для поразки. Людину можна знищити, а здолати не можна»*). Проте в остаточному результаті знову «переможець не отримав нічого».

«Надводна частина айсберга» (зображення боротьби старого спочатку з величезною рибою, потім з акулами, зрештою — з морем, яке не так просто подолати), — усе це лише привід для того, аби зазирнути до його «підводної», значно більшої частини: порушення проблем глобальних, філософських — відносини людини та суспільства, людини та природи, людини та Всесвіту...



О. Петров.

Кадр із мультфільму
«Старий і море». 1999 р.



О. Петров. Кадр із мультфільму
«Старий і море»

У повісті втілилися найхарактерніші особливості стилю Е. Хемінгуея: зовнішня простота, сувора об'єктивність, стриманий ліризм і глибинний змістовий підтекст — усі ті хемінгуеївські інтонації, що справили на сучасну прозу відчутний вплив.

Письменник трагічного світовідчуття, він протиставив несправедливості та хаосу оточуючого життя віру в людину, у її духовні сили та здатність до подвигу. Свою віру в людину він зміг утілити в «позачасовій» повісті-притчі «Старий і море», що стала своєрідним підсумком творчості письменника.

Абсолютно зрозумілими та вмотивованими видаються слова письменника з приводу завершення повісті: «Здається, я, урешті-решт, домігся того, над чим працював протягом усього свого життя».



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Е. Хемінгуея.

2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Яку позицію він зайняв як людина і письменник у часи Першої та Другої світових війн? У яких його творах ця позиція знайшла відображення та яке саме?

3. Яку роль у становленні Хемінгуея-письменника відіграв Париж?

4. Яким ви уявляєте хемінгуеївського героя? Як ви думаєте, чому він став надзвичайно популярним у 1960-і роки? А вам особисто він імпонує чи ні? Чому?

5. Як ви розумієте вислів «переможець не отримує нічого»? Які особистісні риси письменника, на вашу думку, утілилися в цьому формулюванні? Відповідь аргументуйте.

6. Сформулюйте «кодекс Хемінгуея». Чим він подібний на «кодекс Кіплінга» (пригадайте його твори «Мауглі» та ін.)?

7. Як ви розумієте вислів «утрачена генерація»? Чому це поняття у творчості Хемінгуея стало основним?

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 в 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 подібне на притчу? Чого досяг письменник за допомогою «інакомовлення»?

11. Дайте підтекстову символіку повісті, що символізує море, самотній парус, рибу тощо.

12. Чи можна повість Е. Хемінгуея назвати гуманістичним твором? Чому?



13. Чи згодні ви з формулюванням Нобелівського комітету, який присудив Е. Хемінгуею премію за «щире захоплення кожною людиною, яка веде справедливу боротьбу в реальному світі, що так обтяжений насильством і смертю»? До якого твору письменника надається це формулювання?



14. Виконайте тестові завдання.

1. До теми «втраченої генерації» Ернест Хемінгуей уперше звернувся у творі

А «І сходить сонце» («Фієста»)

Б «По кому подзвін»

В «Прощавай, зброе»

Г «Острови в океані»

2. У повісті «Старий і море» Ернест Хемінгуей змалював людину

А безмежно самотньою, беззахисною у світі

Б частиною Всесвіту, слабкою й непереможною водночас

В вічним мисливцем, непримиреним ворогом природи

Г усемогутнім властителем природи та світу

3. Старий перемагає рибу передовсім завдяки

А великій фізичній силі

Б сильній волі й терпінню

В щасливому випадку

Г «допомозі» акул

4. За жанром «Старий і море» є

А оповіданням

Б новелою

В повістю

Г нарисом



Габріель Гарсія МАРКЕС

(нар. 1928)

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 особистостей та символи: Франція — Наполеона та Ейфелеву вежу, Сполучені Штати Америки — Авраама Лінкольна та статую Свободи, Греція — Гомера та Парфенон, Англія — Ісаака Ньютона та Біг-Бен... А з чим асоціюється Латинська Америка? У переважній більшості людей — з яскравими карнавалами та нескінченними громадянськими війнами. Так склалося, що серед інших континентів Латинська Америка разом з Африкою опинилися ніби на узбіччі головних шляхів розвитку світової історії, науки, культури та літератури...

Проте все значно змінилося на початку 1960-х років, коли у всесвітню літературу ввірвалася плеяда талановитих латиноамериканських письменників, які намагалися творити саме національну літературу, без сліпого копіювання європейської чи північноамериканської традиції.

«Карибське диво світової літератури» (згадані письменники походили з країн басейну Карибського моря) засвідчило, що справжнє мистецтво не залежить ані від економічної, військової чи політичної потужності країни, ані від якихось особливих умов розвитку культури. Нині важко уявити всесвітню літературу без чилійця Пабло Неруди, бразильця Жоржа Амаду, аргентинців Хорхе Луїса Борхеса і Хуліо Кортасара, кубинця Алехо Карпент'єра, перуанця Маріо Варгаса Льоси і, звичайно, колумбійця Габріеля Гарсія Маркеса, твори якого, як свідчать нещодавні опитування, у світі читають найбільше. Хто ж він такий, цей колумбійський Майстер, який зачарував увесь світ?

Габріель Хосе де ла Конкордія Гарсія Маркес (таке повне ім'я письменника, якого на батьківщині з повагою та щирою симпатією називають по-дружньому — Габо) народився 6 березня 1928 р. в м. Аракатаці й був одним із дванадцяти синів місцевого телеграфіста. До цього невеличкого містечка батька майбутнього письменника Габріеля Гарсія занесла «бананова лихоманка». Одруження

доньки з безрідним зайдою учасник багатьох громадянських воєн Колумбії полковник Ніколас Маркес не схвалював, проте й особливих перешкод не робив, а внука, який залишився на виховання в його домі, любив. Переважна більшість дитячих спогадів письменника пов'язана з дідом Ніколасом (полковником у відставці, ветераном громадянської війни) і бабусею Транкіліною, яка знала безліч фантастичних оповідань. Вона розповідала їх так, наче бачила ці ди-



Будинок в м. Аракатаці,
де народився
Габріель Гарсія Маркес

ва на власні очі, і сприймалися вони як найбуденніші події (ця манера оповіді згодом залунає у творах письменника). А в дідуса були інші розповіді: про історію рідного краю, про громадянські війни та несправедливість, що прийшла в країну разом із «банановими компаніями»... Так «магія» бабусиних оповідок переплелася з реалізмом розповідей дідуса. А ще в пам'яті маленького Габо назавжди залишився той день, коли дід повів його до мандрівного цирку подивитися на нечуване в теплому кліматі диво — кригу. Як згодом зізнався письменник, саме з образів дорослого й хлопчика, який зачудовано спостерігав це холодне чудо, виник задум його знаменитого роману «Сто років самотності». Дійсно, хто б міг тоді передбачити, що через багато років із цього, здавалося б, непримітного епізоду згодом буде створений 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 дідуса у восьмирічного хлопчика розпочалося самотнє життя. Спочатку він навчався в Барранкілі, 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».

¹ Тут і далі текст роману «Сто років самотності» подано в перекладі П. Соколовського.

З 1947 р. Гарсія Маркес — студент юридичного факультету університету столиці Колумбії — м. Богота. Проте першокурсника-правника передовсім цікавило саме письмо. Тож він і вирішив перечитати все найкраще у світовій літературі, що було створено до нього, почав друкуватися в студентському журналі. Дев'ятнадцятирічний Гарсія Маркес написав своє перше оповідання одразу ж після того, як прочитав оповідання Ф. Кафки «Перевтілення». Особливо воно вразило юнака, як він сам згодом казав, манерою розповіді про неймовірні події (перетворення Грегора Замзи на комаху) як про щось абсолютно буденне. Стиль Кафки був подібний на оповідки його бабусі. Тоді ж у газеті «Ель Еспектадор» («Спостерігач») було надруковано першу повість Габріеля — **«Третя відмова»**, а також декілька його оповідань. Крім Кафки, на творчість Гарсія Маркеса відчутний вплив справили Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Дж. Джойс і В. Вулф. Отже, колумбійський письменник добре знав твори західноєвропейської літератури.

Однак зі студентським життям Габріелю дуже швидко довелося розпрощатися, оскільки Боготський університет закрили. Треба було заробляти на життя, та й хотілося продовжити навчання. Тоді Гарсія Маркес переїхав до м. Картахени, що на узбережжі Карибського моря, де влаштувався репортером до місцевої газети й продовжив навчання в тамтешньому університеті. Література захоплювала все більше, і юнак переконався остаточно, що кар'єра юриста (за усієї її прибутковості) — то не його шлях.

Це вже потім життя довело, що Гарсія Маркес не помилився. А поки що треба було заробляти на шматок хліба насущного. Тож юнак мав випадкові заробітки в найвіддаленіших районах країни. Письменництво спочатку теж не приносило задоволення. Перші повісті критика сприйняла негативно, тож письменник навіть на деякий час утратив віру у свій талант. Але треба було жити, і в 1954 р. Гарсія Маркес повернувся до Боготи та почав працювати в газеті «Ель Еспектадор». Через рік його направили кореспондентом до Європи (у Римі він відвідував режисерські курси, що відбувається в «монтажі» деяких сцен його творів). Письменник завжди активно займався політикою й ніколи не приховував своїх лівих поглядів, у статтях розповідав, як військові кораблі Колумбії перевозять контрабанду. Тож не дивно, що влада закрила газету, яка друкувала подібні матеріали. А Гарсія Маркес залишився без роботи — за незалежну позицію треба платити. Аби прогодувати родину, він підробляв кіносценаристом, редагував обивательські журнали, писав різноманітні твори, які, зазвичай, не знаходили свого читача...

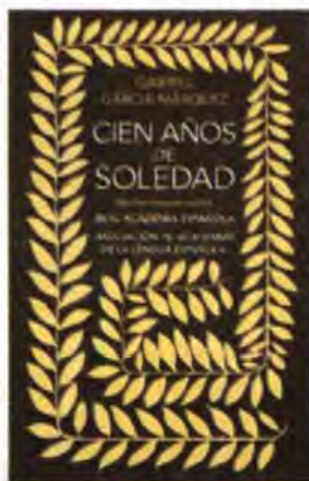
Чергова повість Гарсія Маркеса **«Опале листя»** (1955) хоч і не мала гучного успіху, проте засвідчила про безумовний [REDACTED]

ницький талант автора. У ній намічено багато тем, які згодом залунають на повну силу. Зокрема, є в ній і «бананова компанія» (яка згодом у романі «Сто років самотності» з'явиться в Макондо), і придушення страйку, і ненависть людей до гнобителів і до лікаря, який після придушення страйку відмовився допомагати пораненим. Та головне, що саме в цій повісті започаткована одна з провідних тем усієї подальшої творчості Маркеса — тема самотності, «людської розділеності, відчуження людини від людини, від суспільства» (Ю. Покальчук).

Хоча великого успіху Гарсія Маркес тоді не зазнав, проте наполегливо продовжував працювати. І це принесло свої плоди — невдовзі читачі побачили чудову повість **«Полковникові ніхто не пише»** (1961). У ній ще не було магічного реалізму — того стилю, за яким через п'ять років Гарсія Маркеса упізнаватиме світ. Це чудова реалістична проза про сумну долю полковника, героя численних громадянських війн, який дожив до старості й чекає пенсії від уряду, що давно про нього забув, тут письменник утілює риси діда в персонаж твору. Головний герой повісті чекає письмової звістки з «центру», але йому довго-довго «ніхто не пише»... Грошей немає, сина вбито, жінка захворіла, зрештою, нічого їсти — а він похмуро й невідворотно щоп'ятниці ходить за поштою. Є в його похмурій упертості щось від настирливості хемінгуейвських персонажів, яких «можна знищити, а здолати не можна»...

У 1962 р. світ побачив роман Гарсія Маркеса **«Недобра година»**, про життя злидених людей у неназваному містечку (явна ознака притаманного літературі ХХ ст. «інакомовлення», розширення, сказати б, «зони дії» оповіді¹). Там, як і в Латинській Америці, панують злидні, відсталість, насилля, читача заворожує атмосфера «затишшя перед бурею» — громадянські війни не припиняються.

Тепер можна сказати, що всі згадані й не згадані тут твори були неначе сходинками, підступами до того твору, який зробив Г. Гарсія Маркеса насправді знаменитим. Ідеться про його уславлений роман **«Сто років самотності»** (1967). А створювався він у непростих умовах...



Обкладинка до роману
«Сто років самотності»
Габрієля Гарсія Маркеса

¹ Згадаймо, що герой оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (1950) теж не має імені.



Габріель Гарсія Маркес
із сином Гонзало
та дружиною Мерседес.
м. Париж. 1982 р.

На жаль, історія літератури знає чимало випадків, коли родина великого митця саме через матеріальну скруту відмовляє йому в підтримці. На щастя, у Гарсія Маркеса все було по-іншому. Поруч із ним завжди були вірна дружина Мерседес і два його сини, яких письменник назвав «своїми кращими творами». Аби написати роман «Сто років самотності» Гарсія Маркесу потрібен був час, а його родині — кошти на прожиття. Тоді письменник заклав свій автомобіль, а отримані гроші віддав дружині.

Їх мало вистачити на шість місяців, доки йтиме робота над романом. Проте працював письменник не півроку, а цілих півтора. Потім він згадував: «Коли закінчилися гроші, вона мені нічого не сказала. Скажу більше, для мене й дотепер залишається таємницею, як вона змогла переконати м'ясника відпускати 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 ця мужня жінка, коли відправляла рукопис чоловіка до видавництва. Хто-хто, а дружина знала, що означав цей твір для її чоловіка. Скажімо, коли він дописав до кінця главу, у якій розповідалося про смерть полковника Буендіа, то ледь дійшов до її кімнати, — йому було зле. По його обличчю Мерседес зрозуміла, що полковник Ауреліано Буендіа помер. Габо проплакав дві години...

А потім почалося те, що перуанський письменник Маріо Варгас Льоса назвав «літературним землетрусом». Увесь тираж роману «Сто років самотності» розійшовся протягом тижня. А вже через рік ним зачитувалася. Так прийшли визнання, слава й добробут.

Публікація твору стала всесвітньою сенсацією. Відомий чилійський поет (нобеліат 1971 р.) Пабло Неруда писав тоді, що з часу виходу у світ роману Сервантеса «Дон Кіхот» ще не було такого твору в іспанській літературі.

У Гарсія Маркеса складне ставлення до роману, який зробив його знаменитим. Він постійно напівжартома зазначає, що «Сто років самотності» написав лише для того, аби нарешті прочитали його повість «Полковникові ніхто не пише», а своїм кращим твором вважає роман «Осінь патріарха» (1975), у якому йдеться про старість («осінь життя») латиноамериканського диктатора, який

зображений справді ледь не міфологічною істотою, справжнісіньким утіленням зла (як Фейгін чи Монкс у «Пригодах Олівера Твіста» Ч. Діккенса).

Очевидно, Гарсія Маркес зрозумів, що успіх його твору значною мірою обумовлений манерою письма — магічним реалізмом. У поєднанні з латиноамериканським «місцевим колоритом» він заінтригував західний світ. Так, у романі є багато несподіваних для «раціоцентричних» європейців сюжетних ходів, коли читач не може передбачити, наперед «розгадати», куди ж автор спрямує подальший хід оповіді. Це відзначено й у висновку Комітету з присудження Нобелівських премій, коли Гарсія Маркеса нагородили цією престижною відзнакою «за романи й оповідання, у яких фантазія і реальність, переплетені в примхливому світі, відображають життя і конфлікти континенту».

Елементи магічного реалізму Гарсія Маркес використовує не лише в жанрі роману, а й у творах інших, зокрема, «малих жанрів». Однією з таких перлинок є його 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 купити будинок десь поруч з оселею Гарсія Маркеса. І нині Габо не перестає працювати — він готує світові свій новий шедевр...



Габріель Гарсія Маркес
під час вручення
Нобелівської премії.
1982 р.

«СТАРИГАН ІЗ КРИЛАМИ»

Габріель Гарсія Маркес своїм сенсаційним успіхом зобов'язаний застосуванню манери письма, яку називають «магічним реалізмом».

Дослідники виокремлюють такі основні *стильові риси* творів Гарсія Маркеса:

- химерне переплетіння елементів реальності та фантастики;
- несподіваний для європейців синтез художньо-естетичних здобутків сучасної латиноамериканської культури з мотивами та

образами індіанської (передовсім — племен чібча¹ автохтонного населення Колумбії), негритянської та іспанської міфології;

- експресивний метафоризм, тяжіння до символічних узагальнень і притчової манери оповіді;

- лаконізм і «снайперська точність мовлення»;

- несподівані, «не прогнозовані» повороти сюжету.

Усі ці риси знаходимо не лише в романах письменника, а й у його творах «малої форми». Одним із таких маленьких шедеврів є його оповідання «Стариган із крилами», що увійшло до збірки «Неймовірна та сумна історія про простодушну Ерендіру та її безсердечну бабусю» (1972).

Воно починається з того, що абсолютно буденним тоном як про щось звичне й навіть пересічне автор оповідає про надзвичайну подію — під час дощу, який не вщухав уже третю добу, на подвір'я до подружньої пари (поліцейського Пелайо та його дружини Елісенди) упав... ангел! І була це не якась велична осяйна особа чи маленьке благоліпне дитя з крильцями (як, зазвичай, зображують ангелів на іконах), а «старенький дід, який упав обличчям у грязюку, борсається там, але не може підвестися, бо йому заважають великі крила»².

Уже з «першого акорду» зрозуміло, що перед нами стиль Гарсія Маркеса — *магічний реалізм*, де примхливо переплетені найбагальніша буденність («старенький дід», «багнюка», «борсається») із найсміливішим польотом фантазії — ангел упав із небес комусь у город... Як же себе поведуть люди в цій «нестандартній»

Nota Bene

Магічний реалізм — реалізм, у якому органічно поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового й міфічного, справжнього та вигаданого, таємного. У своєму найповнішому вияві притаманний передовсім латиноамериканській літературі. У творах магічного реалізму 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 перші твори, що започатковують його, — романи А. Карпент'єра «Царство від світу цього» та М. Астуріаса «Маїсові люди».

¹ Чібча — група племен, споріднених за мовою та культурою, значення яких прирівнюють до найрозвиненіших цивілізацій Південної Америки — ацтеків, інків і майя. У творах Гарсія Маркеса (зокрема, у романі «Сто років самотності») відчутні сліди впливу відомостей про чібча.

² Тут і далі переклад М. Жердинівської.

ситуації, чи готове, чи прагне людство зустрічі з ангелами — ось що цікавить автора¹.

І люди відкриваються в усій своїй «красі»... Автор не шкодує фарб для «зниження» такої піднесеної в небеса істоти, як ангел: *«Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані та брудні, лежали в болоті, і все це разом надавало йому кумедного й неприродного вигляду».*

Важко визначити, чого — комічного чи трагічного — більше в образі старигана з крилами: *«Терпіння було найголовнішою чеснотою ангела: його дзьобали кури, шукаючи космічних паразитів, недужі видирали з крил пір'я, щоб доторкнутися ним до своїх болячок, а безбожники кидали в нього камінням, щоб старий підвівся й вони змогли розгледіти його тіло».* У творах Гарсія Маркеса, як завжди, іронія нерозлучна з ремінісценцією. Тож відразу й не зрозумієш, чому це люди кидають у старого ангела камінням: аби він підвівся і можна було його роздивитися на повен зріст чи аби він уже й не підводився взагалі (не забуваймо, що в Біблії саме побиття камінням — улюблений спосіб покарання та страти грішників). Ось тільки в оповіданні все навпаки: тут не праведники б'ють грішників камінням, а грішники кидають камінням в ангела.

На початку ХХ ст. експресіоніст Ф. Кафка утілює розгубленість і страх людини перед життям у перетворенні Грегора Замзи на комаху. А через півстоліття (у 1960-х роках) його послідовник, магічний реаліст Гарсія Маркес, постійно наголошує на схожості старого ангела з різноманітними тваринами й птахами: *«мов дворняга», «мов старий яструб», «скидався на велику старезну курку»* тощо. Тому автор *«логічно»* примушує свого героя поселити крилатого ангела до крилатих же істот — курей (Пелайо *«витяг його з грязюки й замкнув у дрягяному курнику»*).

Персонажі оповідання порівнюють ангела чи то з комахою, чи то з якоюсь іншою небезпечною (ворожою, неприємною) для людей істотою: *«Сусідка застерігала, що ангели о цій порі року дуже небезпечні»*... Ця фраза звучить так, ніби йдеться про сезонний спа-



Кадр із фільму за оповіданням
Г. Гарсія Маркеса
«Стариган із крилами»
(режисер Ф. Біррі, 1988 р.)

¹ Цей прийом, коли поява незнайомця спонукає людей відкритися або побачити свої проблеми в новому світлі, відомий у світовій літературі. Досить згадати Простака Вольтера, який за короткий час побачив недоліки Франції глибше, ніж самі французи впродовж усього життя.

лах малярії, під час якої треба берегтися укусів комарів. Цікаво, чи «об інших порах року» ангели стають «безпечними» для людей? Закінчується ця ситуація теж гротесково та багатозначно (згадаймо багатозначність притчі й параболи). За гроші, які зібрали з тисяч людей за «оглядини» ангела, Елісенда і Пелайо «на вікна поставили залізні ґрати, щоб не залітали ангели»! Це — справжнісінький апофеоз сарказму: проти ангелів ставлять ґрати, наче антимоскітну сітку проти мух і комарів.

А що ж люди? Вони натовпом зібралися біля будинку Пелайо та Елісенди, аби подивитися на диво, «й почали разом міркувати, що робити з цим полонеником». Найпростодушніші пропонували призначити його головою Всесвіту; інші наполягали на тому, щоб зробити його генералом, який, напевне, виграв би всі війни. Були й такі фантазери, що пропонували з допомогою ангела вивести новий рід крилатих людей, котрі підкорили б Усесвіт. У цьому короткому реченні — іронічна алюзія на політичні амбіції всіх часів і народів: від Цезаря й Чингісхана до Сталіна й Гітлера, які теж «виводили новий рід людей», водночас посилаючи мільйони звичайних людей на той світ...

Окремо потрібно сказати про поведінку священика. Здавалося б, він має розбиратися в «небесному війнстві», тож знатиме, як поводитися з ангелом. Проте коли крилатий стариган не зрозумів латини (а саме нею в Латинській Америці правлять церковну службу), то одразу нажив собі в особі отця Гонзаги непримиренного ворога: «Священникові відразу не сподобалося те, що ангел не розуміє Божої мови й не вміє шанувати Божих слуг. Потім отець Гонзага помітив, що старий надто вже схожий на земну людину: від нього тхнуло болотом, з крил звисали водорості, велике пір'я було посічене земними вітрами, і нічого в жалюгідній зовнішності старого не свідчило про велич і гідність ангела». Тож реакція не забарилася: «Священик вийшов із курника і в короткій провід застеріг парафіян від зайвої наївності, додавши, що крила ще ні про що не свідчать, їх мають і літак, яструб, отож це — атрибут не тільки ангелів. Тут же він нагадав, що саме диявол володіє неабиякими здібностями перевертлюватись і дурити необережних людей». Проте особистою неприязню священнослужителя до ангела справа не обмежується. Річ у тім, що стариган із крилами збирав навколо себе натовп зацікавлених, тому ставав конкурентом отця Гонзаги щодо впливу на паству (та й у фінансових зборах¹ із парафіян), а цього церква ніколи не терпіла. Тож священик і вирі-

¹ «Елісенді... спало на думку брати з кожного, хто хоче зайти у двір і подивитися на ангела, п'ять сентаво», і, зрештою, на зароблені гроші вони стали жити заможного.

шив погодити свою поведінку щодо ставлення до ангела за допомогою складної церковної бюрократичної машини (аби раптом що — послатися на текст наказу «вищих інстанцій»): *«Отець Гонзага пообіцяв написати листа єпископові, щоб той, у свою чергу, написав главі церкви, а той — папі, щоб, таким чином, остаточне рішення прийшло з найвищої церковної інстанції»*. Хоча, здавалося б, «вищої інстанції», аніж та, звідки прилетів сам стариган, якраз церковникам і шукати годі.

І тут бюрократія церкви (така сама, як і бюрократія світської влади¹) отримує їдку та дошкульну гротескову (у манері «Крихітки Цахеса...» Е. Т. А. Гофмана) характеристику: *«Отець Гонзага весь час закликав паству набратися терпіння, поки не прийде вказівка від папи. Але час спливав, а папа все ще з'ясовував, чи має це надприродне створіння (стариган з крилами. — Авт.) пуп, чи схожа його мова на арамейську, чи здатний він утриматись на кінчику голки, чи, може, зрештою, це якийсь іноземець. Листування з папою могло б тривати поки світу й сонця...»*

Низка непорозумінь із представником «вищих сил» на цьому не закінчується. Лікар, який прийшов лікувати малюка та старигана, що одночасно захворіли на віспу, дивується *«крилам старого, які були такими природними в цьому організмі, що виникло логічне запитання, чому їх не мають інші люди»*.

Це гарне й складне запитання, яке ставили письменники в різні епохи: чому людина, яка є богоподібною істотою², іноді поводить себе як звір (згадаймо Кальдеронове «від людини і до звіра»). То чому ж люди, яким до такої міри пасували б ангельські крила, їх не мають? Письменник не дає відповіді на це запитання, але воно і філософічне, і майстерне.

Свого апогею порівняння старого ангела з різноманітними істотами зі світу живої природи та персонажами міфології досягає у філігранному оксюмороні (поєднанні непок'єднуваного): *«Елісенда у відчаї плакала й бідкалась, що їй уже несила жити в цьому пеклі, повному ангелів»*. Люди дійшли до краю: ангел (небесний персонаж) у них перетворився ледь не на представника пекла

¹ Тут можна пригадати критику державної бюрократії та влади взагалі, яка лунає в багатьох творах Гарсія Маркеса: і даремне багаторічне очікування полковником заслуженої пенсії («Полковникові ніхто не пише»), і опис подібної ж несправедливості та фальсифікацій на виборах («Сто років самотності»), і домінування тупої та бездушної влади диктатора — та ще й установленної на іноземних багнетах — над своїм же народом («Осінь патріарха»).

² «Створімо людину за образом Нашим [і] за подобою Нашою» (із Біблії).

(згадаймо, що отець Гонзага натякав на те саме: «...*диявол володіє неабиякими здібностями перекриватись і дурити необережних людей*»).

Отже, світ перевернувся: у пеклі живуть ангели, ніхто не чекає та й не бажає зустрічі з кимось або чимось високим і безгрішним. Адже світ погруз у дріб'язкових, меркантильних й маніакальних інтересах: як би побільше накопичити грошей? як би не втратити посаду та владу, прикрившись безкінечними погодженнями з «вищими інстанціями»¹? як завоювати увесь світ або й Усесвіт?.. А такому світу, дійсно, «ангели не потрібні», адже на тлі чистоти багнюка ще помітніша. Проте, з іншого боку, а чи потрібен комусь і сам такий світ? І чи не є та безперервна злива, якою починається оповідання, пророкуванням нового світового потопу, який десь тут,

Ad Fontes

У кожному дворі влаштували пастку. І невдовзі загадкового пришельця було спіймано. Через два тижні після Урсуліної смерті Петру Котес і Ауреліано Другого розбудило посеред ночі моторошне волення, схоже на ревіння молодого бичка. Коли вони вийшли подивитися, що сталося, гурт чоловіків уже знімав чудисько з гострих кілків, позабаваних у дно ями, присипаної сухим листям, і воно не ревлло. Важила та потвора як добрий бик, хоча була не більша за хлопчика-підлітка; з ран сочилася зелена в'язка кров. Тіло було вкрите цупкою, усіяною кліщами шерстю і струпами, але на відміну від породження пекла, яке бачив священик, частини цього тіла скидалися на людські; мертвий нагадував навіть не людину, а радше **захирілого ангела: у нього були чисті, тонкі руки, великі похмурі очі, а на лопатках — дві мозолисті, посічені рубцями кукси, — залишки дужих крил, повідтинаних, очевидно, сокирою дроворуба**². Труп підчепили за щиколотки до одного з мигдалевих дерев на площі, щоб усі могли подивитися на нього, а коли він почав розкладатися, спалили на вогнищі, бо ж годі було визначити, хто цей виродок — тварина, яку належить кинути в річку, а чи християнин, достойний похорону.

Г. Гарсія Маркес. «Сто років самотності»

¹ Згадаймо, куди поділася сміливість колись безстрашного вояка Понтія Пілата, щойно він згадував спотворене відворотною язвою обличчя Тиберія — обличчя римської влади («Майстер і Маргарита» М. Булгакова).

² То чи випадково Г. Гарсія Маркес пише, що герой оповідання «Старигай із крилами» «отець Гонзага перед тим, як стати священиком, був дроворубом»?

поруч, не за горами? Що й казати, невесела й навіть апокаліптична виходить картина...

Проте Гарсія Маркес залишає промінчик світла в кінці тунелю. Хай навіть із негарних мотивів («...щоб старий, бува, не вмер, бо тоді ніхто... не зможе їм сказати, що робити з померлим ангелом»), але Пелайо «пожалів старого, загорнув його в ковдру й відніс у повітку, де ангела щоначі трусила лихоманка». Здавалося б, яка буденна і «неглобальна» подія — просто пожаліти старигана, а в результаті трапилося справжнісіньке диво: «...ангел не вмер тієї зими, а, навпаки, почав оклигувати... У нього почало рости тверде й довге, як у старих птахів, пір'я». Отже, не так вже й багато стариганові було треба — простих людських почуттів, доброти й милосердя, яких, на превеликий жаль, так мало залишилося в цьому світі.

Тож, урешті-решт, хоча «Елісенда полегшено зітхнула», коли стариган «нарешті забрався від них», автор залишає і героям твору, і читачам промінчик надії...



1. Складіть хронологічну таблицю життя та 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 терміна *магічний реалізм*. Знайдіть його елементи в оповідання «Стариган із крилами».

5. Які проблеми порушує Гарсія Маркес в оповіданні «Стариган із крилами»?

6. Які письменники справили найбільший вплив на формування письменницької майстерності Гарсія Маркеса?

7. Які риси індивідуального стилю Гарсія Маркеса втілені в оповіданні «Стариган із крилами»?

8. Через що старигана-ангела не сприймає кожен із персонажів оповідання: отець Гонзага, люди, які чекають зцілення, Елісенда?..

9. Як ви розумієте сенс зустрічі ангела з людьми? У чому, на ваш погляд, полягає її символічний зміст?

10. Як ви думаєте, чому письменник постійно порівнює старигана саме з тваринами (дворнягою, куркою, яструбом)? Що цей художній прийом дає для розуміння проблематики оповідання?

11. Якби подібна ситуація (приліт ангела) склалася «в нас і зараз», якою б була зустріч людей з ангелом, чи відрзнялася б вона від тієї, яку описав письменник?

12. Як ви розумієте вислів Елісенди: «...пекло, повне ангелів»?



13. Напишіть твір за оповіданням «Стариган із крилами» Г. Гарсія Маркеса на одну з тем:

- «Чи потрібні людству ангели?»;
- «Людство перед вибором: ангел чи звір»;
- «Чи повернеться ангел?»;
- «Про що Габріель Гарсія Маркес попереджає людство?».



14. Виконайте тестові завдання.

1. Габріель Гарсія Маркес представляє літературу

- А Колумбії
- Б Аргентини
- В Куби
- Г Бразилії

2. Риси Ніколаса Маркеса (діда письменника) утілені в образі головного героя твору

- А «Сто років самотності»
- Б «Стариган із крилами»
- В «Полковникові ніхто не пише»
- Г «Осінь патріарха»

3. «З часу виходу роману у світ Сервантеса «Дон Кіхот» ще не було такого твору в іспанській літературі», — сказав Пабло Неруда про твір

- А «Полковникові ніхто не пише»
- Б «Стариган із крилами»
- В «Сто років самотності»
- Г «Осінь патріарха»

4. На формування письменницької майстерності Габріеля Гарсія Маркеса, за його власним зізнанням, відчутний вплив справила творчість

- А Вольтера
- Б Франца Кафки
- В Михайла Булгакова
- Г Йоганна Вольфганга Гете

З ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ— ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ



Я через це відчував докору
одмінну, соціальну і догматичну.
Виний мій батько. Хто знає,
де і перед ким він грішав.
Маму я сама Валу відкинула.
О злочин, який Ви зазнали,
якщо надумали гроші для
матерії та його робити.
— Батьки! Дочекайтеся перед тим,
коли щось замислюєтеся,
перше тому, у кого щось
піднято розуміти. Мені
прикро, що все навколо
матеріального вигнання
добре закінчилося. Але
це вбачає, здалося небо,
як у Воводіні вилетіло
хоча б димом... Вона
донька. Ангелія

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ

Так, хай усе вже сказано, та дякувати
Богові, ще не про все подумано.

С. Є. Лець

Усі жанри чудові, окрім нудного.

Вольтер

З останньої чверті XX і до початку XXI ст. помітним фактом світової культури стало поступове витіснення модернізму новим явищем, яке отримало узагальнену (не остаточно усталену) назву — **постмодернізм**.

Префікс *пост-* тепер вживають перед узвичаєними термінами досить часто: «*постіндустріальне суспільство*» (суспільство, яке виникло *після* «індустріального суспільства»), «*постколоніальний світ*» (світ, яким він став *після* колоніального світу) тощо. Та звичайна людина знала і вживала префікс *пост-*, бо хоча б раз у житті писала в листі літери *PS*, які є аббревіатурою (скороченим написанням) латинського словосполучення «*postscriptum*» — «*після написаного*». 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 XX ст. прийшов на зміну модернізму. 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 містить багато цікавих літературних творів. Аби пересвідчитися в цьому, досить згадати ціле сузір'я письменників-постмодерністів: італійці Умберто Еко і Італо Кальвіно, англієць Джон Фаулз, американець Джон Барт, серб Милорад Павич, німець Патрік Зюскінд, австрієць Крістоф Рансмайр, чех Мілан Кундера 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 діб оригінальної, неподібної на інші, естетичної чи ідейної програми, а тому немає й звичного раніше поділу творців на «своїх-чужих».

жих». Скажімо, якщо для Ренесансу і класицизму близькою («своєю») була античність або для романтизму — середньовіччя, то для постмодернізму — це увесь світовий літературний і культурний процес.

Постмодерністи вже не закликають скидати будь-кого «з пароплаву сучасності», як це робили російські футуристи в 1910-х роках, а, навпаки, готові підібрати на його палубу всіх і все, що трапляється на шляху. Зазвичай, вони абсолютно 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, допостмодерністській добі притаманне протиставлення «або-або» замінюється на формулу всеприйняття «і-і».

Більше того, західними літературознавцями навіть висловлюється думка, що в добу постмодернізму «головна творча роль перейшла від письменника-митця до критика-літературознавця». І дійсно, з останньої третини ХХ ст. помітна схильність до підміни багатьма письменниками процесу творчості (продукування чогось власне свого, оригінального, нового) чи то компіляцією¹, чи то монтажем запозичених з інших текстів цитат, думок, образів, тобто оригінальний твір часто поступається палімпсесту², центону³, пастішу⁴, колажу⁵.

Інтертекстуальність та іронічність

Отже, однією з головних ознак літератури постмодернізму є її *інтертекстуальність* — яскраво виражена схильність до рецепції (запозичення) із будь-яких творів світової літератури та культури елементів їхньої форми або змісту: сюжетів, мотивів, образів,

¹ *Компіляція* (латин. *compilatio* — букв. крадіжка, грабунок, від латин. *compilo* — грабую) — неоригінальний, несамостійний літературний твір, написаний шляхом використання інших творів.

² *Палімпсест* (грец. *palimpseston /biblion/* — заново зіскоблена /книга/) — пергамент, з якого стерто первинний текст і написано новий, крізь який інколи проступає старий.

³ *Центон* (латин. *cento* — одяг або ковдра з різнокольорових шматочків) — літературний твір (частіше — вірш), складений з уривків інших творів. Був особливо популярним у добу бароко.

⁴ *Пастіш* (пастіччо) (італ. *pasticco*) — літературний або музичний твір, що складається з фрагментів, запозичених із різних творів.

⁵ *Колаж* (фр. *collage* — букв. наклеювання) — прийом в образотворчому мистецтві, за яким на певну основу наклеюють фотографії, різні матеріали, що різняться кольором і фактурою; твір, виконаний таким способом. Сам по собі *К.* може бути й оригінальним (наприклад, *К. Пікассо*), але все більше й більше колажуються чужі твори, варто згадати *К. С. Параджанова* на тему «Мони Лізи», що виставлялися в Києві.

концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо. Зазвичай постмодерністи запозичують усе згадане незалежно від того, до якого літературного напрямку, течії, стилю, методу, доби належить текст, з якого відбувається запозичення¹.

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 оточуючої культури. Кожен текст становить нову тканину, зіткану зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. — усі вони поглинуті 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».

Так, в одному з найвідоміших постмодерністських творів — романі **Умберто Еко «Ім'я троянди»** — явно відчувається рецепція, запозичення з творів А. Конан Дойля (1859–1930) про Шерлока Холмса. Головним героєм твору є монах Вільгельм Баскервільський (пор.: «Собака Баскервілів»), а його супутником — Адсон (пор.: доктор Ватсон). В оповіданнях Дойля, як і в романі Еко, оповідачами є молодші (за віком і статусом) члени «класичних детективних дуєтів» — Ватсон і Адсон.



Умберто Еко

Як Шерлок Холмс, так і Вільгельм Баскервільський ведуть розслідування приватно, але майстерністю значно перевершують офіційних слідчих (детектива Лестрейда зі Скотленд-Ярду та папського інквізитора Барнарда Гі). Крім того, Холмс був англієм, а отже, земляком Баскервільського, який «народився в Ірландії». Перелік збігів можна продовжувати й продовжувати. За справедливим зауваженням відомого ученого Ю. Лотмана, «уже перші сцени, де відбувається знайомство з Вільгельмом Баскервільським, здаються паро-

¹ Недаремно цю рису постмодерністської літератури дослідники часто позначають дещо «гастрономічним», але, по суті, правильним словом — «усейдність».

дійними цитатами з епосу про Шерлока Холмса». Звернімо увагу в останній цитаті на слово «пародійними» (тобто несерйозними, жартівливими, іронічними). Дійсно, ще однією важливою рисою літератури постмодернізму є її *іронічність*. У цьому полягає одна з принципових відмінностей постмодернізму від модернізму, який йому передував (постмодерністська іронія таки здолала модерністський трагізм, притаманний, наприклад, творам Ф. Кафки).

А чому ж постмодерністи так часто застосовують іронію? Одну з можливих відповідей дав У. Еко: «Постмодернізм — це відповідь модернізму: якщо вже минуло неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити без наївності, іронічно». Тож, мабуть, мають рацію дослідники, які визнають основною метою постмодернізму «не компонування цитат у певну структуру, а їхню переоцінку й пародіювання» (Т. Денисова, Г. Сиваченко).

Боротьба за читача

Ще однією характерною ознакою літератури постмодернізму є прагнення *повернути широку читачську аудиторію*, а не слугувати лише «обраним», як це було притаманне, скажімо, багатьом представникам світового модернізму та авангарду.

«Ідеальний письменник-постмодерніст, — пише відомий письменник Дж. Барт, — повинен сподіватися, що зуміє зацікавити й захопити певне коло публіки — ширше, ніж коло професійних служителів високого мистецтва... Ідеальний роман постмодернізму мусить опинитися над двобоєм реалізму — з ірреалізмом, формалізму — зі «змістовізмом», «чистого мистецтва» — із заангажованим, прози елітної — з масовою».

Отже, кордони між елітарною та масовою культурою в літературі постмодернізму розмиваються, тому їхнє розмежування майже втрачає актуальність: відбувається «елітаризація»

Ad Fontes

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 в середину, ламання поверхні... Усе сприймається як цитата, як умовність, за якою не можна відшукати жодних витоків, начал, походження.

М. Enumein



Патрік Зюскінд

масової й водночас «омасовлення» елітарної культури.

Звісно, інтелектуал, елітарний читач у літературному творі, зазвичай, цінує й шукає зовсім не те, що в цьому ж творі хотів би знайти читач невибагливий, «масовий». Як же поєднати в тому самому творі принципово непоєднані інтереси цих «двох публік»? Тож постмодерністи навчилися робити так, щоб *той самий* текст сприймався як *різні твори*, тобто, щоб кожен із читачів знаходив у творі те, що цікавить саме його.

Так, фінал роману *Патріка Зюскінда «Запахи, або Історія одного вбивці»* (де злочинці убивають і з'їдають Гренуя) може бути витлумачений із різним ступенем глибини:

- пересічний («масовий») читач сприйме як огидний факт канібалізму [код № 1];
- для кліриків — це ще й жахлива пародія на святий обряд християнського причастя (куштування хліба й вина, що символізують, тобто «заміщають» собою плоть і кров Христа), адже натовп з'їв самого «бога Гренуя», та ще й — «із любові» [код № 2];

До історії питання

«Кодування» художнього тексту, власне, не є винаходом доби постмодернізму. Скажімо, на Сході віддавна існувала могутня «суфійська» містична традиція, яка, найяскравіше втілюючись у поезії, виробила свої культурні «коди», «шифри»: «тройнда і соловей» — «пара закоханих» (пор. вірші Гафіза) тощо. Та й на українських літературних теренах деякі шедеври мали різні кола читачів. Скажімо, «Енеїду» І. Котляревського російська інтелігенція XIX 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 (як і польської, до речі) — як шифрограму для втаємничених, своєрідне провіщення майбутньої самостійності України, виконане езопівською мовою [код № 3].

• для інтелектуалів, окрім наведених значень, це ще й алюзія на еллінські поганські свята на честь бога родючості Діоніса, якого, як і Гренуя, роздирали й з'їдали¹ [код № 3], або на розривання Орфея вакханками [код № 4 > ∞].



Милорад Павич

«Гра з читачем» Ще одна важлива риса літератури постмодернізму — *схильність авторів до гри з текстом і читачем*. Так, постмодерністи в тлумаченні своїх творів 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 буде мати 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 фарб... а споглядач сам складає з того словника речення й книги, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. Чому б комусь не скласти словника слів,

Nota Bene

Гіпертекст (англ. *hypertext*) — це така форма організації тексту, при якій його одиниці представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих переходів і зв'язків між ними. Використовуючи ці зв'язки, можна читати матеріал у 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. Зрозуміло, що електронний гіпертекст також буває літературним гіпертекстом, однак гіпертексти виникли ще до появи комп'ютерів.

¹ Власне, роздирали й з'їдали живого цапа, який на цих культових святах «заміщав» собою Діоніса (рим. Вакха — звідси вакханки).

які утворюють одну книгу, і дозволити читачеві самому з'єднати ці слова в єдине ціле»¹.

Милорад Павич охоче реалізує щойно продекларований принцип, про що свідчить як назва («Хозарський словник»), так і жанр (роман-лексикон) його знакового твору для літератури постмодернізму. Подібну думку висловив і У. Еко, давши визначення ідеального гіпертексту: «Ідеальний гіпертекст — це такий гіпертекст, у якому можна комбінувати всі слова всіх категорій (подібно до побудови енциклопедії)»². Отже, М. Павич, надаючи читачеві необмежену владу над своїм текстом, «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, фрагменту, розвиток ліній персонажів тощо. Це називається «інтерактивним читанням» (*інтерактивною літературою*).

«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 та античність («Хозарський словник», «Остан-

Ad Fontes

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 Ю. 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 замилуванням старовина...

Д. Затонський

¹ Павич М. Хозарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів. — Львів: Класика, 1998. — С. 71–72.

² Зубрицька М. Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації: Дискусії довкола роману Умберто Еко «Маятник Фуко» // Еко У. Маятник Фуко. — Львів, 1998.

ня любов у Царгороді», «Внутрішня сторона вітру. Роман про Геро й Леандра»); у австрійця К. Рансмайра — античність («Останній світ»); у чеха М. Кундери — Середньовіччя («Неквапливість»); у німця П. Зюскінда — Просвітництво («Запахи, або Історія одного вбивці»).

Історією цікавилися також 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?

Історизм постмодерністських творів є не «декорацією спектаклів, що випали з часу» (Д. Затонський), а виконує сюжетотворчу функцію, формує авторську концепцію. Постмодерністи створюють «палімпсестну історію» (К. Брук-Роз), віртуальну реальність. Крім того, такий історизм ще й сприяє вже згаданій грі з текстом і читачем. Тож такий тип історизму можна визначити як «віртуальний історизм», характерними рисами якого є: майже наукова точність у відтворенні історичних фактів; сюжетотворча роль, сприяння постмодерністській «грі з читачем і текстом».

Такими є деякі з основних рис 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)

Мое бажання — боротися за свого читача кожним реченням.

М. Павич

Життєвий і творчий шлях

«І чужому навчайтесь, й свого не цурайтесь»... Цей гідний поваги заклик Т. Шевченка не втратив актуальності й нині. Адже люди дуже часто набагато краще знають історію та культуру інших народів, аніж свого власного. Це можна віднести й до слов'ян, зокрема й українців, які занадто мало знають про ті краї та нації, які свого часу дали їм і релігію, і писемність, і культуру, і ментальність. Зокрема, ідеться 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*. Тож стає зрозумілим той справжній культурний шок, який пережили читачі всього світу наприкінці ХХ ст., прочитавши перші твори серба Милорада Павича, якого згодом компліментарно назвали «першим письменником ХХІ століття».

Адже перед ними розгорнулися не просто сторінки чудової художньої прози, а цілі, 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»¹?

Милорад Павич народився 15 жовтня 1929 р. в м. Белграді (Сербія) в сім'ї скульптора та викладачки філософії, до того ж мати була знавцем сербського фольклору. Серед його родичів були письменники, тому Милорад уважав літературу своїм родовим покликанням. Перші літературні спроби М. Павича були зроблені ще в школі.

Його дитинство збіглося з нацистською окупацією: тривала Друга світова війна. Переживши два бомбардування Белграда, під час яких загинули 25 тисяч чоловік, хлопця одного разу мало не вбили фашисти: його зупинив патруль, але 15-річний Милорад не

¹ Іспанія, Мадрид, «Tiempo», 1994.

мав документів, окрім учнівського квитка. Тож лише завдяки зусиллям батька, який трохи знав німецьку й зумів порозумітися із солдатами, Павича не розстріляли. Згодом, у 1999-му, письменнику довелося пережити третє в його житті бомбардування Югославії — ці враження відтворені в романі **«Зоряна мантія»**.

У 1953 р. закінчив філософський факультет Белградського університету, а потім отримав докторський ступінь у Загребському університеті. Його наукові роботи відомі в інших країнах, зокрема і в Україні. Так було до 1973 р., коли в Югославії опублікували його першу книжку — збірку оповідань **«Залізна завіса»**. Утім, навіть після цього Павич був, за його власним зізнанням, малочитаним письменником. Потрібно віддати належне й дружині М. Павича, письменниці та літературному критику Ясміні Михайлович, яка дуже допомогла йому стати тим, ким він став, — одним із відомих сучасних письменників світу.

У світову літературу М. Павич увійшов завдяки роману **«Хозарський словник»** (1984). Цей роман у формі нібито самодостатніх словникових статей є яскравим утіленням можливостей гіпертексту: кожен міг 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». Світова критика була вражена: ніхто не чекав появи настільки сильного автора в культурному регіоні, де, здавалося, не існувало сучасної літературної традиції. Адже, як мовилося, поствізантійський культурний ареал був, як здавалося багатьом, на узбіччі магістральних напрямів розвитку новітньої літератури. Тим захопленіше прийняли роман як критики, так 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-клепсидрі, романі-кросворді та романі-ворожінні на картах Таро¹.



Милорад Павич із дружиною

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].

Павич свідомо робив читача «співавтором» своїх творів, відмовившись від споконвічного «авторського права» на текст: він сам пропонує читати твори в тій послідовності, у якій захочеться, комбінувати сюжети та формальні елементи тощо. Одним з утілень такого ставлення до власного тексту стало маленьке «оповідання для комп'ютера і циркуля» (!) — «Дамаскін»...

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 Будимі свою збірку віршів і відтоді нас вважають письменницькою родиною.

Народився я 1929 р. на узбережжі однієї з чотирьох райських річок² 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 по-тайки я навчився англійської від одного пана, який курив люльку

Ad Fontes

Окрема розмова — про те, що означає бути дворемісничим, як називали це у XVIII ст., що означає бути і ...письменником, і водночас істориком, і теоретиком літератури. Подібних випадків більше, аніж ми собі гадаємо. Згадаймо, наприклад, Умберто Еко чи Італо Кальвіно. Сьогодні у світі таких людей стає дедалі більше. Колись це називали *poeta doctus*. Можливо, це й не найкращий вираз. Я думаю, те, що робив найбільший учений поет нашого століття — Борхес, — повинне сприйматися з найглибшою шаную. Наш час — це час таких дворемісничих людей, котрі живуть у двох світах — і в науковому, і в літературному.

М. Павич

¹ Павич Емерик (1696–1780) — латиномовний письменник-богослов, францисканець; жив і працював у Буді (Будимі — правобережна частина сучасного Будапешта з 1872 р.; а до того — окреме місто. На титулі «Русалки Дністрової» стоїть: «У Будимі. Письмом Корол. Всеучилища Пештанського, 1837»); автор історичних праць про Сербію та Боснію. Переклав на латину історико-поетичну збірку Андрії Качича-Міюшича (1704–1760).

² Милорад Павич народився в Белграді, який розташований на гірлі Сави в Дунаї. Можна припустити, що саме Дунай є однією з тих чотирьох райських річок, а решта три — Дністер, Дніпро і Дон.

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 перетворенням на різноманітних заморожених звірят.



Сербія. Сокоград

Я любив двох Йоанів — Йоанна Дамаскіна і Йоанна Золотоустого (Хризостома).

У моїх книгах я реалізував набагато більше любові, аніж у своєму житті. Лише за одним винятком, який і досі триває¹. Ніч у сні солодко прилипала до обох моїх щік.

До 1984 р. я був найменш читаним письменником у своїй країні, а від того року поспіль — найбільш читаним².

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 дня в день я дедалі менше є автором своїх уже існуючих книжок, а дедалі більше автором майбутніх, яких, можливо, так ніколи й не напишу.

На мій подив, мої книжки дотепер перекладені 66 разів на різні мови³. Словом, я не маю біографії. Маю лише бібліографію⁴.

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.

¹ Ідеться про дружину М. Павича, письменницю Ясміну Михайлович.

² З часу публікації «Хозарського словника» (1984) книжки М. Павича видавалися й перевидавалися в Сербії рекордними накладками. Один лише «Хозарський словник» витримав понад сотню видань мовою оригіналу. Двічі побачило світ зібрання творів: семитомне (1990) і десяти томне (1996).

³ Уже, либонь, що більше. Адже після публікації Павичевої «Автобіографії» вийшло друком українське видання «Хозарського словника», авторські примірники якого він отримав майже водночас з інформацією про китайське видання цього роману. Без сумніву, книжки М. Павича й далі публікують у різних країнах світу.

⁴ Розлога бібліографія із посиланням на ще докладніші джерела, розміщена в Інтернеті за адресою: www.khazars.com.

Найбільше розчарувань у житті я спізнав від перемог. Перемога не виплачується.

Я знав, що не треба торкатися живих рукою, якою вві сні доторкався до мертвих.

Я нікого не вбив. Зате мене вбили. Задовго до смерті. Для моїх книжок було б краще, якби їхній автор був якимось турком чи німцем. Я був найвідомішим письменником найненависнішого народу на світі — сербського народу.

XXI 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...

Думаю, що Бог осипав мене безмежною милістю, подарувавши мені радість писання, але тією ж мірою і покарав мене, либонь, що через ту ж таки радість¹.

...На жаль, у 2009 р. М. Павич пішов із життя. Однак Павич, як справжній Майстер, «смерті весь не скорився», як писав римлянин Горацій у своїй знаменитій оді «До Мельпомени» («Пам'ятник...»), — його твори живі й продовжують зачаровувати читачів.

«ДАМАСКІН»

«Боротьба за читача»

Як уже зазначалося, письменники-постмодерністи прагнуть зруйнувати «китайську стіну» між елітарною та масовою літературою, тобто хочуть, щоб їх читали як вузьке коло інтелектуалів, так і широкі маси звичайних людей.

Якось М. Павич відверто заявив: «Я мушу зізнатися, що дійсно готував для моїх читачів ласів і дуже не любив, коли з нього хтось вислизав». А для досягнення цієї мети потрібна дуже важка й тривала робота над текстом, його архітектонікою, над кожним реченням, виразом, словом. «Я завжди пишу спершу версію від руки, — зізнається 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 дії творів М. Павича відбуваються 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.

¹ Переклад І. Лучука.

Проте це зовсім не означає, що письменник обмежується лише балканською тематикою і проблематикою. Його Балкани — це мікромодель усього сучасного світу, «коли в малому можна побачити всі механізми світу, і вчорашнього, і сьогоднішнього» (М. Павич)...

Отже, оповідання називається «Дамаскін». Уперше це ім'я згадане в ситуації, коли головна героїня твору, симпатична молоденька панночка **Атилія Николич**, захотіла, аби її батько, «шляхетний господар **Николич** з Рудни» знайшов гідну заміну щойно вигнаному ним майстру-будівельнику Шуваковичу. Атилії незабаром виходити заміж, а в неї немає ні храму для вінчання, ні будинку для життя з майбутнім чоловіком, ні майстра, який би це все для неї спорудив. Отоді-то й починаються пошуки заміни Шуваковичу: «Панночка Николич 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 Николич, — один побудує мені палац для доньки, а другий — церкву, у якій донька вінчатиметься».

Ad Fontes

Я думаю, що культура певного народу важливіша, ніж держава. 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. В 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 пізніше Східна Римська імперія змінювалася, сьогодні 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

Тут треба з'ясувати, ким же були прототиби 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 могутнього руху проти іконоборства — заборони не лише поклоніння іконам, а й права на саме їхнє існування, прирівнювання їх до язичницьких ідолів, іменування «бездушним деревом», «безславною і мертвенною речовиною». Причому, то була перша, найстрашніша хвиля іконоборства, підтримана особисто могутнім імператором Візантії Левом Ісавром (717–741).

Через переслідування іконоборцями значна частина освічених візантійців емігрувала з Візантії і перейшла під опіку папи, збагативши Рим інтелектуально й матеріально. У Візантії «чимало чудових пам'яток мистецтва, мозаїк, фресок, статуй, мініатюр було зруйновано...



Божа Матір
Троєручниця.
Ікона. XIV ст.

Пишно прикрашені стіни старовинних храмів були покриті штукатуркою». І саме Іоанн Дамаскін вивів тоді 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.

Звичайно ж, його позиція була відразу помічена іконоборцями й особисто Левом Ісавром. Якби Дамаскін був його підлеглим, розправа була б невідворотною й нещадною, адже іконоборці влаштували у Візантії справжній терор і багатьох своїх ідеологічних опонентів знищили фізично (забравши їхнє майно).

Проте іноземця, та ще й авторитетного міністра двору дамаського халіфа, імператор Візантії не міг покарати. Через те він удався до наклепу: до халіфа нібито «випадково» потрапив лист, зміст якого «достеменно» засвідчував «факт» зради християнином Іоанном Мансуром державних інтересів мусульманської Сирії на користь християнської Візантії. Халіф був уражений таким «підступом» і наказав відрубати Дамаскіну кисть правиці, яка нібито «писала» листа ворогам, та ще й виставити обрубок на центральній площі Дамаска. Але, як засвідчує житіє, 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 просити зцілення. Знесилений, він задрімав на молитві й побачив Божу Матір. Пречиста сказала, що рука його здорова, і повеліла ретельно трудитися нею на славу Божу. Прокинувшись, святий Іоанн обмацав свою руку і побачив її зціленою. На пам'ять про це предивне чудо преподобний Іоанн носив на голові плат, яким була оповита його відсічена рука, і все подальше життя з удячністю і любов'ю оспівував у своїх творах Пречисту Богородицю».

Саме тоді й з'явилася нова, а нині вже канонізована ікона Богородиці — Божо матір Троєручниця — на знак своєї вічної подяки за чудесне зцілення Дамаскін прикріпив до срібного окладу чудотворної ікони руку, вилиту з чистого срібла. Нині ця ікона знаходиться в монастирі Хілардарі (Греція, Афон), а намалював її, буцімто, сам євангеліст Лука, який бачив Богородицю на власні очі.

Другого героя оповідання звати **Йован Лествичник**. Звичайно, це ім'я також не випадкове: так звали ще одного видатного діяча православної церкви монаха **Іоанна** (бл. 525 – бл. 600), прозваного **Листвичником** за своєю основною працею «Листвиця, що веде на небеса. Слово до пастиря». У передмові сказано, що Іоанн Листвичник рано («...будучи 16 років тілесним віком, досконалістю ж розуму тисячолітнім») став послушником, а через чотири роки постригся в монахи на Синаї. Тоді ж один із синайських монахів, авва Стратигій, провістив, що новопострижений «стане великим світильником Церкви Христової». Після смерті свого наставника, авви Мартирія, Іоанн усамітнївся в пустелі Фола, де провів 40 років, не проронивши за цей час жодного слова (у «Листвиці» 11 сходинка названа — «Про мовчання», а 27 — «Про безмовність»). У житті Листвичника сказано, що він вирішив мовчати ще тоді, коли його заздрісники стали кпнати з його багатослів'я, яке, мовляв, було обумовлене марнославством. Після цілого року мовчання Іоанна Листвичника вони самі засоромилися й попросили його не позбавляти їх великої радості й користі спілкування з ними.

Тож, мабуть, не випадково герої оповідання Павича, Лествичник і Дамаскін, такі мовчуни: *«Наступної середи Ягода привів обох Йованів на обід... Один з будівничих був старий, переляканий чоловічок, короткорукий і такий мовчун, що, коли його примушували заговорити, рот його ляскав, наче риб'ячий пухир. ...Другий, молодший, говорив ще менше...»*

Задум своєї знаменитої «Листвиці», названою церквою «найкращою книгою для духовного вдосконалення», і особливості



Листвиця. XII ст.

його втілення преподобний Іоанн пояснив так: «Спорудив я листвицю сходження... від земного до святого... подібно до тридцяти років Господня повноліття, знаменно спорудив листвицю з 30 сходинок, по якій, досягши Господня віку, виявимось праведними й безпечними від падіння». Сходишки «Листвиці» — це нелегкий шлях людини до досконалості, що може бути досягнута не сразу, а лише поступово, бо Царство Небесне отримують лише ті, хто докладає до самовдосконалення величезних зусиль (Мф. 11, 12). До слова, «Листвиця» була настільною книгою М. Гоголя.

Отже, як було зазначено, два Йовани були запрошені паном Николичем для будівництва (причому синхронного!) двох споруд: церкви і будинку для Атилії: «...*Все має бути готове одночасно, ...храм без палацу нічого не вартий, та й палац нічого не вартий без храму. Обидві споруди мусять бути завершені в строк. А строком є вінчання... Атилія вже має нареченого*». Справу залагоджено, майстри повинні показати замовникові креслення майбутніх споруд.

І тут виникла інтрига. Старший Йован навіщось 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 Николич, 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 Николичу... — 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 Николич показав Атилії у вікно, як у їхньому саду зійшов самишит».

Це типовий для постмодерністського твору прийом — зацікавити, заінтригувати, «накинути на читача ласо́», і М. Павич ним володіє майстерно. Далі починається містика: Дамаскін будує палац, але настільки, наскільки просувається будівництво храму в Лествичника.

Аби «розшифрувати» загадку письменника, потрібно звернути увагу на лейтмотиви його творчості. Тим більше, що в «Дамаскіні» є перехрестя, як мінімум, трьох лейтмотивів творчості митця.

Перший лейтмотив — це зображення постійного протистояння, війни двох одвічних суперників: Австрійської і Османської імперій, «німців і турків» (М. Павич) і сумна роль у цій війні сербів, слов'ян, які на Балканах виявилися затиснутими, немов у лещатах, між згаданими державами. Так, на самому початку оповідання йдеться про «бойовище, де тільки-но відгриміла війна між Австрією та Туреччиною». Проте хто чи що може протистояти війні та залишений нею руїні?

Відповіді на це запитання можна знайти у втіленні другого лейтмотиву — *описах будівництва* (будівництва храмів). Адже що ще можна протиставити руїнації, крім будівництва? Тож в оповіданні «Дамаскін» мотив будівництва не просто присутній, на ньому фактично тримається сюжет, та й головний конфлікт твору ґрунтується саме на подіях, пов'язаних із будівництвом храму й палацу для Атилії.

Річ у тім, що в оповіданні розвивається улюблена тема церковної літератури (постмодернізм, як мовилося, приймає всі теми) — *тема гріха та його спокути*. А перший з-поміж гріхів Николича 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 лейтмотив творчості М. Павича. Так, в оповіданні йдеться про те, як після війни Сербію відбудовували не лише серби, а й представники інших національностей («численні чехи, німці...») багатонаціональних Балкан. Тож тут бачимо третій лейтмотив творчості Павича —

ЦАРЬСТВО :-
Царь Соломонъ ставитъ храмъ гдѣ богъ бже ругалимъ



ТРЕТІЙ КНИГИ ЦАРЬСТВО ПОСНАЛЪ
ГІД • ЗЪПОЛНЕ БЫЛО БЕНЪ НАРЪБЪ
КНИ МЪЗЫНЪ, ДОКТОРОНЪ ФРАНЦЪ
СНОНЪ СНОРН НННННННН СЫНОНЪ СПОЛОЦКА-

Будівництво храму
Соломона в Єрусалимі.
Мініатюра з Біблії м. Прага.
1519 р.

думка про необхідність самоідентифікації сербського народу як необхідна умова виживання, про небезпеку його розчинення в інших етносах. До речі, саме ця ідея є провідною в знаменитому «Хозарського словнику» (адже могутній колись Хозарський каганат зник безвісти).

Героям більшості творів М. Павича доводиться жити «поміж двох імперій, трьох вір і стількох мов, скільки дуло тут різних вітрів». Утілення цієї теми постійно спонукає письменника до відтворення «місцевого колориту»: інтенсивного використання (навіть каталогізації) балканських імен і географічних назв: «*Носсячи 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 про себе. Бачачи сні п'ятьма мовами й хрестячись на два лади, зводили вони нові православні церкви в Бачевцях, Купинові, Мирковцях, Якові, Михалевці, Бежанії під Земуні, 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 цього вікна не побачиш, адже Лествичник наказав своїм робітникам посадити «фундамент» точної самшитової копії згаданої кам'яної церкви прямо перед вікнами: «*Самшит ростиме приблизно з тією ж швидкістю, з якою я там, на визначеному місці вашого маєтку біля Тиси, муруватиму другу церкву з каменю*». Аж раптом «*трапилось несподіване. Одного ранку Ягода доповів панові Николичу: — Самшит перестав рости!*» Це означало, що й будівництво кам'яного храму теж зупинилося. Але чому?

Тут ми повертаємося до вже згаданої теми спокутування гріха, до необхідності «сходження драбиною» духовного самовдосконалення людини, проблеми гріха й спокути за нього. Адже оповідання починається тим, що пан Николич брутально вигнав чудового зодчого Шуваковича, дуже образивши його. «*Одному зі своїх замовників Шувакович запропонував побудувати в маєтку штучну печеру з кам'яною статуєю якогось грецького бога всередині, а ...Николичу створив навколо палацу 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 — чергова типова постмодерністська імітація образу. Однак статуя (кам'яна дівчина з відбитою рукою, яка покличе Атилію в дорогу) і урни (у які плакатиме

Атилія, спокутуючи, змиваючи сльозами гріхи свого батька) свою роль ще відіграють, роль важливу, концептуальну.

Згадаймо, що вони були саме античними. А що таке Візантія, як не спадкоємиця античності, Еллади й Риму, і далі — що таке Сербія, як не спадкоємиця Візантії? Чи не тому «палацик у новому стилі» й новомодну штучну печеру оздоблювали саме античними прикрасами? А чи не є це своєрідним нагадуванням сербові Николичу фон Рудна (саме так — «фон», на німецький лад) про те, що не годиться забувати свої витоки?

Проте 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 *«за своєю старою й перевіреною звичкою»* вчинив підступно та підло. *«Він не викликав старшого майстра храму Йована Лествичника, щоб довідатися в нього про хід речей, а 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 недаремно 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 відповів: *«Слухайте мене уважно та плюньте в очі, якщо збрешу! Ані шеляга*

ви не одержите, поки не закінчиться будівництво!» У таких випадках пан Николіч ніколи не розмовляв із людьми, якими був невдоволений. Він не став шукати свого пораненого будівничого Дамаскіна, натомість 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, послуговується небесною математикою, а вона різниться від земної. Ну, бодай настільки ж, наскільки Оригенова свята лінгвістика різниться від граматики на цій землі...»

Те, що в останній цитаті М. Павич, від імені пана Николіча, називає Йована Лествичника «суперником» Йована Дамаскіна свідчить не про те, що так воно й було насправді, а про те, що особисто Николіч бачив світ і взаємини людей у ньому саме такими. Це не єдиний штрих до особистісного портрета батька Атилії, чого вартий хоча б такий пасаж: «...Розпочата й незакінчена будівля була в жалюгідному стані. Камінь порозкрадали геть до підмурків, що ледь проглядали крізь чагарник, бур'яни та занедбаність панували там, де колись було будівництво. Оскаженілий Николіч хотів був копнути ногою хорта, який крутився поряд, але згадав, що хорт укусить його за ногу, і стримався».

Отже, будівництво припинилося, будівельні матеріали розкрадалися, обидві споруди стояли незавершеними, а Атилія мала все менше шансів на щасливе одруження та сімейне життя. Хоча згадаймо, що вона особисто була проти негідного вчинку з Шува-

Кому потрібен шлях, що не веде до храму?

У християнстві існував чіткий розподіл коسمосу на два багато в чому протилежних світи: земний і небесний. Це протиставлення втілив у своїй роботі «Про град Божий» (426) один із батьків церкви Августин Блаженний: «...Августин убачає два протилежні за своєю суттю види людської спільноти — два «гради»: «град земний», тобто світ цивілізації, заснований «на любові до себе, доведеної до презирства до Бога», і «град Божий», тобто духовну спільноту братів по вірі, засновану «на любові до Бога, доведеної до презирства до себе»...». Звичайно, храм (дім Божий) і палац (дім людський), споруджувані для Атилії, перебували не у взаємозв'язках, як це було з двома градами в Августина, але те, що жоден із них не міг бути завершеним, поки не буде завершеним віртуальний бузковий храм Лествичника на небі і — як результат — самшитовий храм під вікном у Николіча (тобто їхній взаємозв'язок), підкреслено Павичем однозначно.

ковичем, ігнорування статуї кам'яної дівчини й особливо несправедливості щодо Дамаскіна й Лествичника, але батько в неї не питав і чинив гріх за гріхом.

Однак письменник дає героїні шанс, яким вона негайно скористалася. Згадаймо, що на початку оповіді дівчина сказала батькові, що всі його справи має закінчувати сама. І вона таки спокутує гріхи батька. Передовсім дівчина щиро плаче, а сльози, за «Листвицею», є найкращим очищаючим засобом. Недаремно і богослови, і світські дослідники відзначають особливий пафос і відточеність її розділу «Про плач» (7 з 30 сходинок «драбини»), де преподобний Іоанн так говорить про сльози покаяння: «Як вогонь спалює і знищує хмиз, так чиста сльоза змиває всі нечистоти, зовнішні і внутрішні».

Отут і знадобилися античні урни, які встановив Шувакович (за Чеховим, «рушниця вистрілила у фіналі»): *«Атилія плакала над урнами, установленими колись уздовж доріжок нещасним Шуваковичем для збирання сліз, час минав, спливали місяці. Атилія вирішила відпустити довгу косу. Вона дочекалася молодого місяця, підстригла волосся й поклала його під камінь, щоб птахи до гнізд не рознесли»*. І сльози Атилії почали змивати батькові провини.

Проте найголовнішим її кроком було повернення будівельникам батькового боргу й покаянний лист Лествичникові, у якому, зокрема, значилося: *«Мій батько прогнав, не сплативши їм грошей, Дамаскіна та його робітників. Мовляв, не хоче платити за недобудовану хату. Неначе вони винні. І вам батько більше не буде платити, бо "самшит не росте" — так він каже. 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 ростиме. 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»*.

В оригіналі, сербською, ця фраза звучить так: *«Zao mi je sto se sve oko tog buduceg vencanja ovako neslavno zavrсило. Ali pogledajte uvece: zvezdano nebo i nad njim u svemiru ogromna sveobuhvatna Misao...»*. Що ж це за «Misao» (Думка) така, про яку дівчина говорить навіть у таку скрутну для себе хвилину?

У грецькому перекладі Біблії лексема з першої її фрази (Євангеліє від Іоанна), перекладена слов'янськими як «слово» («Спочатку було Слово...», «Вначале было Слово...» тощо), грецькою звучить як

«Логос»: «Спочатку був Логос, і Логос був у Бога, і Логос був Бог...». А «Лóгос» (грец. Λογος), термін давньогрецької філософії, який означає водночас «слово» (або «речення», «вислів», «мовлення») і «сенс» (або «поняття», «судження», «обґрунтування»)... Більше того, християнська догматика стверджує субстанційну тождність Логосу Богові-Батькові, Чие «слово» Він презентує Собою, і розглядає Його (Логос) як Другий Лик Трійці. Тепер зрозуміліше, на яку Думку (Логос) покладала останні надії нещасна Атилія.

І покладала даремно, адже якщо розкаяння щире, Бог гріхи прощає, — таким є важливе положення християнської доктрини, яка не позбавляє надії на прощення навіть злочинців. Справдилися слова Дамаскіна, сказані на прощання Николичу: *«Коли згадаєте, де нагрішили й кого скривдили, покаєтеся й спокутуєте гріх, борг повернете, тоді вам Йован закінчить храм»*. Правда, покаювся не він, а його донька, але ж вона його рідна кров. Недаремно ж два листа Атилії, до батька і Лествичника, закінчуються, майже однаково: 1) *«Ваша донька Атилія»* і 2) *«Ваша, як донька, Атилія»*. Отже, якщо хочеш щасливо жити, будувати й володіти храмом (домом, палацом) на землі, то треба прагнути до моральної чистоти — будувати храм на небі.

Тож не дивно, що все закінчилося добре: самшит під вікнами Николичів знову став рости, *«церква головного майстра Йована, присвячена Введенню Пресвятої Богородиці до Храму»* була збудована, а її хазяйку, Атилію, там чекали два подарунки від двох Йованів: два перстні (кожен з літерою «А») для неї та її нареченого Александра.

Ось таке непросте «постмодерністське плетиво» з виховним потенціалом запропонував читачу М. Павич.



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості М. Павича. Як вплинула на його твори поствізантійська культура?

2. Якою була дорога письменника до літературної слави? Що таке 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»? Чи відповідають ці образи їхнім святим прототипам?

5. Які лейтмотиви творчості М. Павича наявні в оповіданні «Дамаскін» та як вони сприяють вирішенню конфлікту твору? Які худож-

ні засоби письменник використовує для відтворення «балканського колориту»?

6. Як ви думаєте, чому будівництво храму, з одного боку, та палацу — з іншого, було тісно взаємопов'язане? Що це дає автору в утіленні творчого задуму?

7. Які деталі, образи, факти при першій їхній згадці вам були незрозумілі? Чи проявилися їхня роль у процесі читання оповідання? Чого цим прийомом досягає автор?

8. Доведіть, що оповідання «Дамаскін» є гіпертекстом. Спробуйте скористатися пропозицією письменника на «перехрестях» і прочитати твір різними шляхами. Що конкретно змінюється в його сприйнятті? Чи подобається вам «гратися» з текстом? Чому?



9. Виконайте тестові завдання.

1. Світове визнання Милораду Павичу приніс твір

А «Хозарський словник»

Б «Зоряна мантия»

В «Дамаскін»

Г «Пейзаж, намальований чаєм»

2. Дія творів Милорада Павича відбувається переважно на колишніх теренах

А Східної Римської імперії

Б Західної Римської імперії

В Хозарського каганату

Г Київської Русі

3. Слова, які виявилися пророчими: «*Все має бути готове одночасно, ...храм без палацу нічого не вартий, та й палац нічого не вартий без храму*», — промовив

А Йован Дамаскін

Б майстер Шувакович

В пан Николіч

Г Йован Лествичник

УЗАГАЛЬНЕННЯ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ВИВЧЕНОГО МАТЕРІАЛУ

Література як кожної нації (національна література), так і всього людства (світова (всесвітня) література) — це неосяжний космос: зі своїми зірками й галактиками, зі своїми «законами тяжіння і відштовхування», зі своїми катастрофами та «планетотворенням»... Тож, аби добре орієнтуватися в цьому космосі, спробуймо подумки озирнути його безмежжя, інакше кажучи, — пригадаймо всі ті відомості про світову (всесвітню) літературу, які розглядалися протягом усього вашого навчання в школі.

Поняття «всесвітня література» виникло й узвичаїлося не зразу, тим більше не від самого початку існування цього явища, а в історичних масштабах не так уже й давно — уперше його вжив у 1827 р. видатний німецький письменник і мислитель Й. В. Гете. Віддавна також було помічено, що художня література є не чимось нерухомим і навіки закам'янілим, а навпаки — вона надзвичайно мінлива та швидкоплинна. Саме тому розвиток літератури здавна став сприйматися як процес. Отже, **всесвітнім літературним процесом** зазвичай називають поступальний розвиток світової літератури від найдавніших часів до сьогодення.

З ДАВНІХ ЛІТЕРАТУР

Одними з найдавніших літературних пам'яток світу вважаються **Веди** (від 2 тис. до н. е.), **Біблія** (від XII ст. до н. е.) та **Коран** (від 610–632 рр.). Цікаво, що всі ці книги водночас є і священними книгами різних релігій, і шедеврами словесної творчості. Це справжня енциклопедія знань, своєрідний культурний фонд і моральний кодекс народів, що їх створили. Водночас ці священні книги є й невичерпним джерелом мотивів, тем, сюжетів, образів для мистецтва всього світу, зокрема — для світової літератури. Так, в 11 класі ви вивчали постмодерністське «оповідання для комп'ютера і циркуля» М. Павича «Дамаскін», у якому є ремінісценція (прихований натяк, посилання) на Біблію — «спочатку було Слово...».

Напрочуд багатою є **антична (давньогрецька і давньоримська) література**, яка по праву вважається вихідною основою європейських (у т. ч. української) літератур. Досить згадати, що нова українська література, початком якої традиційно вважається вихід у світ «Енеїди» І. Котляревського (публікація перших розділів — 1798 р.), є своєрідним відлунням античної літератури, оскільки сюжет про троянця Енея виник у римській літературі — «Енеїда»

Вергілія, який, у свою чергу, творчо використав здобутки Гомера. Ось яке глибоке коріння живить дерево української літератури.

У непроминушого авторитету античної літератури є багато джерел. З-поміж них можна назвати її художньо-естетичну довершеність, і тонкий психологізм, несподіваний у таких давніх творів (гомерівський епос — від IX ст. до н. е.). Важливими були також її філософічність і гуманістичний пафос. Проте чи не найголовнішим із таких джерел можна вважати схильність античних авторів до звеличення та оспівування людини та її світу, зображення душі героїв, їхнього складного внутрішнього світу та її стосунків із зовнішнім світом. Недаремно ж своєрідним епіграфом до античної літератури могли б стати перші рядки з трагедії «Антигона» Софокла: «Дивних багато в світі див, найдивніше з них — людина...», які часто називають «гімном людині».

Саме античні автори починали формувати такі звичні нині літературні роди, як *епос*, *лірика* та *драма*. Так, ви переконалися в тому, що **Гомера** недаремно вважають легендарним основоположником європейської літератури. Адже поеми «Іліада» і «Одіссея», авторство яких традиційно приписують цьому напівлегендарному аєдові, створені з неймовірною для такої ранньої доби художньою майстерністю. Недаремно нині з'являється безліч супермодних і комп'ютерно оброблених екранізацій за мотивами поем Гомера та фактів давньогрецької історії («Троя», «Триста спартанців» та ін.).

Непересічним явищем світової літератури була також **давньогрецька лірика**, що являла собою синтез поезії та музики. На превеликий жаль, греки ще не знали нот, тож ми ніколи не зможемо прочити тексти їхньої лірики (а виконувалися вони в супроводі ліри — звідси й назва) у її первісній красі. Можна лише уявити, як божественно красиво лунали поетичні шедеври в поєднанні з шедевральною музикою, адже співучість еллінів увійшла в приказки...

У ліричних творах зливалися особисті почуття та переживання поетів із реаліями життя, утвердження самоцінності людської особистості. Різновиди еллінської лірики, за усієї її самотності, справили на розвиток світової поезії згодом найсильніший вплив. Досить згадати такі її жанрові різновиди, як *елегія*, *ямби* чи *гімни*. А імена **Тіртея**, **Архілоха**, **Сапфо** чи **Анакреонта** є діамантами першої величини в короні світової лірики всіх часів і народів.

Водночас не втрачає своєї актуальності також проблематика давньогрецької лірики. Так, рядки патріота Тіртея про сумну долю людей, які покидають свою батьківщину, ідуть «жебракувати у світі», мабуть, не втратять значущості ніколи. Те саме щодо філософської позиції Архілоха, який пропонував пізнати «зміни в людському житті» і не робити нічого «понад міру». А в тонких і вишуканих

поезіях Сапфо, Алкея та Анакреонта філігранно відтворені найтонші порухи людської душі, радість від життя.

Однак найвищим злетом духу в Елладі була драма, особливо *трагедія*. Імена трагіків **Есхіла**, **Софокла** й **Евріпіда**, комедіографів **Арістофана** та **Менандра** могли б прикрасити літературу будь-якого народу світу. Давньогрецький театр (до речі, саме слово «театр» теж грецького походження) подарував світовій літературі, наприклад, такі перлини, як трагедії «Прометей закутий» чи «Перси» Есхіла, «Антігона» та «Едіп-цар» Софокла, «Медея» чи «Іфігенія в Тавриді» Евріпіда, а також блискучо-дотепні комедії «Лісістрата» чи «Хмари» Арістофана, «Третейський суд» чи «Відлюдник» Менандра. Непроминуща роль еллінської драми полягала також у тому, що вона на лише розважала, а й була як важливий засіб виховання найширших мас народу. Недаремно французький літературознавець А. Боннар підкреслював, що саме драма «з усього надбання еллінів найпіднесеніша і найсміливіша».

Другим крилом античної літератури була література Стародавнього Риму. З-поміж найвидатніших римських поетів виокремлюється могутня постать вже згаданого автора «Енеїди» — **Вергілія**. Слідом за Гомером він так яскраво описав потойбічний світ (де побував Еней), що згодом італієць Данте в «Божественній комедії» удостоїв Вергілія честі супроводжувати себе в мандрівці Пеклом.

Видатним поетом був також римлянин **Горацій**. Він започаткував низку тем і мотивів, які згодом стали традиційними у світовій літературі. Передовсім це стосується мотиву підбиття поетом підсумку свого творчого життя, утіленого в знаменитій оді «До Мельпомени». Цей мотив згодом підхопили поети різних країн. Це і англієць Дж. Мільтон («Пам'яті Шекспіра» («Пощо тобі, Шекспіре, те каміння...»), і росіянин О. Пушкін («Я пам'ятник себе воздвиг нерукотворный...»), і українець М. Рильський («Я пам'ятник собі поставив нетривалий, не з міді гордої, не з мармурових брил...»).

А віршоване повчання поетичного мистецтва, утілене Горацієм у знаменитому «Посланні до Пізонів» («Поетичному мистецтві»), згодом було підхоплене теоретиком класицизму французом Н. Буало («Мистецтво поетичне»), а пізніше — М. Рильським і О. Забужко.

Римський поет **Овідій** відомий багатьма творами, проте найвідомішою в його доробку є міфічна поема «Метаморфози» (про перевтілення). Цікаво, що існує версія про походження назви українського міста Овідіюполя саме від прізвища Овідія (за переказами, поблизу нього знаходиться могила опального римського поета).

З ЛІТЕРАТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У добу Середньовіччя до скарбниці світової літератури особливо великий внесок зробили поети далекосхідного, середньосхідного та європейського культурного регіонів.

Найвидатніші пам'ятки середньовічної літератури далекосхідного культурного регіону знаходимо в Китаї, що мав давню культурну й літературну традицію. Видатного китайського поета **Лі Бо** (701–762) називали «вулканом поезії», а також «безсмертним, що спустився з небес». Його твори глибоко філософічні, у них утілене правічне прагнення людини до досягнення сенсу свого буття. Водночас у своїх віршах він утілював найземніші проблеми китайців: утиски селян, сум від проводів товариша до далекої провінції, тугу жінки за чоловіком, який пішов на війну.

Те саме можна сказати також про вірші його товариша, теж знаменитого поета **Ду Фу**, рядки якого напрочуд суголосні з біблійною метафорою про необхідність «перекувати мечі на рала» (тобто змінити прагнення до війни на устремління до миру): «...А що, якби серпи, мотики й рала / Повиливати нам з блискучих лат...»

Отже, твори двох великих китайських поетів є глибоко філософічними та алегорично-асоціативними, що є втіленням провідного принципу східної літератури — «сенса не вичерпується написанням».

Видатним культурним явищем середньосхідного культурного регіону є творчість персько-таджицьких поетів Рудакі, Омара Хайяма і Гафіза. Їхній ліриці притаманні алегоричність і філософічність, увага до внутрішнього світу людини, найтонших відтінків її почуттів, оспівування жінки та кохання.

Родоначальником персько-таджицької поезії вважають **Рудакі**, якого на Сході називають «Адамом поезії». У його знаменитих чотиривіршах (рубаї) утілено життєве кредо вільнолюбного поета: «Як стане підлий частувать, не доторкайся їди, / Тих прісних ласощів до уст і крихти не клади... // Хай смага в тебе на устах, хай мучить печія, / Ти повз його квітучий сад, не глянувши, пройди»...

Найвідомішим з-поміж персько-таджицьких поетів у Європі є **Омар Хайям**. Він теж був неперевершеним майстром рубаї, у яких порушував найважливіші проблеми людського буття, безліч філософських питань, іноді навіть випереджаючи свій час. Так, головний герой трагедії В. Шекспіра «Гамлет» назве людину «окрасою Всесвіту, взірцем усього сущого». І цей його вислів тисячократно цитуватиметься літературознавцями як доказ гуманізму видатного англійського драматурга, як «нове слово» в тогочасній європейській літературі. Проте Омар Хайям подібну думку висловив значно раніше — майже за півтисячоліття до Шекспіра: «Хіба у всесвіті найкращий твір — не ми? / В очах

у розуму зіниця й зір — не ми? / Це коло Всесвіту скидається на перстень, / А камінь, що горить ясніш од зір, — це ми!»

А **Гафіз** у своїх газелях уславив людину, її вільнолюбний дух, а також рідну країну та її природу. Цікаво, що в мусульманських країнах здавна заведено, що в кожній оселі обов'язково має бути щонайменше дві книги: Коран і збірка («диван») віршів Гафіза, що свідчить про високий авторитет і непроминуще визнання поета.

Загалом персько-таджицькій ліриці притаманні схильність до поетичного інакомовлення та алегорична багатозначність, а також рельєфність поетичних образів. Багато рядків персько-таджицьких поетів стали афоризмами, крилатими (часто повчальними) висловами: «Шукай людину скрізь»; «Відколи сонце сяє серед неба, не жив такий, кому знання не треба»; «Хто мудрих слухає, у того мир на думці, війною й чварами втішаються безумці»; «Даремно пальця не труди, в чужий не стукай дім, бо прийде час — і кулаком застукать у твій».

З-поміж найвидатніших середньовічних літературних явищ європейського культурного регіону можна назвати *героїчний епос*. Він став справжньою школою не лише літературної майстерності, а й державотворення, оскільки в ньому оспівувалися чесноти, притаманні патріотам рідної землі: боротьба проти іноземців та іновірців за батьківщину, вірність своєму королю тощо. Одним із найяскравіших прикладів такого епосу є французька **«Пісня про Роланда»**.

Замкова культура Європи дала світу *лицарську поезію*, де увага приділялася не стільки служінню державі та сюзерену, скільки інтимним почуттям лицаря, його відданості Дамі серця. Це був т. зв. культ Чарівної Дами (саме цей культ майже через тисячоліття своєрідно відігрався в циклі поезій О. Блока **«Вірші про Прекрасну Даму»**).

Найяскравішим спалахом лицарської поезії стала творчість *провансальських трубадурів*, передовсім палкого **Джауфре Рюделя** (з його поетичною концепцією «кохання віддалік»), а також воїнничого **Бертрана де Борна**, що його за заклики до війни та ворожнечі Данте помістив до свого Пекла, де трубадур стоїть, тримаючи в руці власну відтіту голову.

Надзвичайно цікавим явищем була також творчість *вагантів* — мандрівних ченців і студентів. Так, саме в їхньому галасливому різноплемінному середовищі виник нині відомий у всьому світі гімн студентства **«Гаудеамус»**: *«...Хай живуть нам вузи всі, вся наша еліта: професори і студенти, аспіранти і студенти, — многая їм літа!»*

А вінцем середньовічної авторської поезії є поема **Данте Аліг'єрі «Божественна комедія»**, написана в жанрі видіння: автор неначе мандрує потойбічним християнським світом, потрапляючи до Пекла, Чистилища й Раю. Першу частину мандрівки його

воджує тінь знаменитого Вергілія — свідчення зв'язку світового літературного процесу.

Цікавий факт: за життя його вигнали з рідної Флоренції, і він помер на чужині, ображений на своїх земляків. І лише в червні 2008 р. (тобто майже через 690 років після смерті великого поета!) влада Флоренції скасувала своє рішення про його вигнання з рідного міста. На жаль, це гірке правило: кого не визнають і женуть за життя, за того борються вже після смерті.

Поема «Божественна комедія», як зазначив І. Франко, водночас є наче своєрідним прологом до літератури Відродження: «Данте є найвищим виразом, поетичним вінцем та увічненням того, що називаємо середніми віками. Вся культура, всі вірування, всі муки та надії тих часів знайшли вираз у його поемі. Та рівночасно як людина геніальна він усім своїм єством належить до новіших часів, хоча думками і поглядами коріниться в минувшині...»

3 ЛІТЕРАТУРИ ВІДРОДЖЕННЯ

Відродження (або **Ренесанс**) — це культурно-філософський рух, заснований на ідеалах та поверненні до культурних надбань античності, їхньому відродженні (звідси походить і сам термін «відродження»).

Діячі Відродження, яких називали «гуманістами», щиро вірили в самоцінність і безмежні здібності людини, плекали ідеали її гармонійного й усебічного розвитку, відкривали багатства її духу, уважали людину «окрасою Всесвіту, узірцем усього сущого» (В. Шекспір).

Термін «Відродження» (італ. *rinascita*) для позначення важливої доби європейської літератури та культури увів до широкого обігу історик мистецтва італієць Джорджо Вазарі у своїх «Життєписах найславніших малярів, скульпторів і зодчих» (1550). Але на Заході прижився його французький варіант — ренесанс (фр. *renaissance*).

Провісником Ренесансу був поет Данте Аліґ'єрі (1265–1321). А родоначальниками Відродження в літературі вважається Франческо Петрарка (1304–1374), а в малярстві — т. зв. Флорентійська школа на чолі з Філіппо Брунеллескі (1377–1446), Донателло (1386–1466), Мазаччо (1401 — бл. 1428).

Новий поштовх розвитку ідей гуманізму дав винахід у XV ст. книгодрукування (Й. Гутенберг), який зробив літературні твори надбанням значно ширших верст населення. Саме в той час розпочався період Високого відродження. Творчість діячів цього періоду сповнена віри в безмежні можливості людини, її волі та розуму, притаманних Середньовіччю. Це також епоха великих

них відкриттів і бурхливого розвитку науки. В архітектурі — створення великої кількості світських будівель, у живописі — відображення всього багатства дійсності за допомогою нових художніх засобів, зняття заборони на відтворення краси людського тіла. Видатними представниками цього періоду були Л. да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Джорджоне, Тиціан (*Італія*), А. Дюрер, У. фон Гуттен, Г. Гольбейн (*Німеччина*), Ф. Рабле (*Франція*), В. Шекспір, Т. Мор (*Англія*), М. Сервантес, Лопе де Вега (*Іспанія*), Е. Роттердамський, П. Рубенс, Рембрант (*Нідерланди, Фландрія*) та багато інших.

Отже, найхарактернішими ознаками культури Ренесансу були:

1) звільнення культури з-під влади церкви, набуття нею її світського, неклерикального характеру;

2) відродження інтересу до античної культурної спадщини, майже повністю забутої за часи середньовіччя;

3) переміщення акценту з вивчення «наук про Бога» на «науки про людину», передовсім — гуманітарні науки;

4) антропоцентризм (тобто переміщення людини, як основної цінності, з периферії до центру світу: як предмета зображення в літературі та мистецтві, а також дослідження в науці), який прийшов на зміну середньовічному теоцентризму (коли в центрі зображення та інтересу знаходиться Бог).

У добу Відродження література стає національною, звертаючись не лише до латини, а й до рідної мови та фольклору певного народу, відтворює самобутню ментальність народів, їхній специфічний спосіб життя, інтереси, потреби і запити. Водночас зростає інтерес до античної культури. Література доби Відродження є літературою нового типу: вона рішуче відходить від традиційних середньовічних канонів, звертається до народної творчості й теми народу, стає демократичнішою, реалістичнішою, стає ближчою до життя, звільнюючись від надміру символів та алегорій, притаманних середньовічній літературі.

Герої ренесансної літератури (наприклад, Гамлет, Дон Кіхот та ін.) є неповторними особистостями з притаманним лише їм характерами, пристрастями, поведінкою, волею, вони виступають активними борцями проти зла, їм притаманний критичний склад розуму.

Перший італійський і європейський гуманіст, справжній титан Відродження **Франческо Петрарка** (1304–1374) заглиблюється у власну душу, багату почуттями, аби розібратися в найтонших відтінках цих почуттів. Він віддається чарам краси і кохання, які для поета тісно пов'язані з донною Лаурою та природою, що її він тонко відчуває і якою вміє насолоджуватися. Кохання й краса — це чи не найбільші цінності в житті, хоча вони, на думку Петрарки, є запереченням безхмарного щастя, болісною та повною муки мандрівкою,

яка не дає й хвилинки відпочинку. Петрарка — віртуоз у жанрі сонета, який довів до досконалості, довершеності. У своїх шліфованих сонетах він не лише поетизує, а й ідеалізує донну Лауру, наділяючи її найдовершенішими рисами.

Джованні Боккаччо (1313–1375) вважається родоначальником нової європейської прози, насамперед розробником жанру новели. Багато в чому саме з легкої руки Боккаччо новела набула форми короткої оповідки з несподіваним фіналом (у цій рисі новела подібна на анекдот). Тематика відомої збірки Дж. Боккаччо «Декамерон» надзвичайно різноманітна, як і саме життя, у якому трагічне переплітається з радісним, сумне — з веселим, буденне — з незвичайним, дивним, серйозне — з комічним, зрозуміле — з таємничим і незрозумілим людині.

Найбільшим досягненням літератури доби Відродження в Іспанії є роман **Мігеля де Сервантеса** (1547–1616) «Хитромудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі». Головний герой цього твору став одним із «вічних образів» світової літератури, а його ім'я — прозивним. Твір Сервантеса синтезував, поєднав у собі майже всі відомі на той час жанрові різновиди роману: пригодницький, побутовий, сатиричний, фантастичний, моралістичний, психологічний, рицарський, пасторальний, шахрайський, став новим типом європейського роману, одним із найкращих романів людства.

Трагедія **Вільяма Шекспіра** (1564–1616) «Гамлет» є однією з найкоштовніших перлин світової літератури. У ній тісно переплетені дві дії: зовнішня (протистояння Гамлета й Клавдія) і внутрішня (гостра боротьба в душі Гамлета, пошуки ним сенсу людського буття). Цей твір має загальнолюдське значення, оскільки в ньому порушено й на найвищому художньому рівні розкрито багато «вічних» проблем і тем: конфлікту добра й зла, суспільних відносин, держави й державного правління, моральності влади, придворного служіння, сім'ї, кохання, дружби, честі й благородства, обов'язку, вірності та багато інших. Мова твору афористична, багато рядків з нього стали крилатими: «бути чи не бути — ось питання», «бідний Йорик», «Якась гнилизна в Датському королівстві». Гамлет, як і Дон Кіхот, теж поповнив галерею вічних образів світової літератури.

У своїх довершених сонетах Шекспір заглиблюється в людську психологію, поетизує людину та красу її почуттів, оспівує дружбу й кохання, а також наділяє образ своєї коханої рисами реальної, земної жінки (на відміну від ідеалізації донни Лаури в сонетах Петрарки).

3 ЛІТЕРАТУРИ БАРОКО

Бароко (італ. *barocco* — дивний, химерний; португ. *perola barocsa* — перлина неправильної форми; фр. *baroquer* — розчиняти, пом'якшувати контур) — напрям у літературі та мистецтві XVII–XVIII ст.,

позначений тяжінням до різких контрастів, пишної і навіть надлишкової метафоричності, алегорії, прагненням уразити читача пишним барвистим стилем, риторичним оздобленням творів.

Бароко стало першим спільним художнім стилем, що поєднав Західну і Східну Європу (у т. ч. Україну). Тому говорити про загальноєвропейську культуру (а не окремо про культури Західної та Східної Європи) можна, починаючи лише від доби бароко.

Бароко зародилося й найвищого розквіту досягло в Іспанії, поширившись майже по всій Європі, а також на теренах Південної Америки, передовсім підвладних іспанцям. Глибокий слід залишило воно також в історії української культури, яка «для всієї Російської імперії залишилась учителькою барокової символіки» (М. Попович).

Найвидатнішими представниками літератури бароко були П. Кальдерон, Ф. де Кеведо, Л. Гонгора (*Іспанія*); Дж. Маріно (*Італія*); Дж. Донн (*Велика Британія*); Т. А. Д'Обіньє (*Франція*); А. Гріфіус, М. Опіц (*Німеччина*); Я. Кохановський, Я. А. Морштин (*Польща*); Л. Баранович, І. Величковський, І. Галятовський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, М. Довгалецький (*Україна*).

Провідні риси літератури бароко:

1) відтворення відчуття неспокою, динаміки дій і почуттів персонажів, невизнання спокійного споглядання, розміреної оповіді (у творах літератури бароко змальовано «світ, що не знає спокою»: усе рухоме, плинне, динамічне, звідси й улюблені образи: водограй та ріки, струмки й водоспади, бурі й вітер, хмари та дим);

2) усвідомлення влади часу, мінливості життя, долі людини й людства, притаманне літературі й мистецтву бароко, зумовлює наявність улюблених мотивів: усевладдя долі, швидкоплинність часу, мінливість і скороминучість жіночої краси, людського щастя, узагалі всього суцього; звідси улюблені теми: примхлива гра випадку, різка зміна долі персонажів, їхніх падінь і злетів; стрижневі образи: щойно розквітла й миттєво зів'яла квітка, палац і в'язниця, король і в'язень, колиска й труна;

3) усеохопна універсальність, космічні масштаби, «образна гігантomanія» (героями творів постають Усесвіт, Сонце, Місяць, Земля);

4) прагнення до активного впливу на аудиторію, до її зацікавлення (один із головних шляхів досягнення цієї мети — вразити читача, викликати в нього здивування й афект, аби потім, через емоції, впливати на його розум).

Стильові домінанти бароко:

1) метафоричність, доведена до своєрідної «універсалізації». Улюблені барокові метафори: «життя — це сон» (назва твору П. Кальдерона), «світ — це театр», «світ — це лабіринт», «світ — це ярмарок», «світ — це книга» та ін. Остання з наведених метафор

ілюструє особливе ставлення митців доби бароко до життя й світу як до загадкової книжки, на сторінках якої записані до кінця не «розшифровані» символи;

2) пишна декоративність, славнозвісні «перебільшення» та «надмірності». Ця риса притаманна не лише художній літературі, а й іншим видам мистецтва: архітектурі (чудернацька ліпнява на храмах і світських будівлях), живопису (феєрверк яскравих фарб, перенасиченість картин розмаїтими орнаментами й дрібними деталями);

3) схильність до використання антитези та контрасту. Звідси — інтенсивне використання оксюморонів, поєднання непокєднуваного: «людина—звір», «живий труп» і т. п. Антитеза стає не лише одним із художніх засобів, а й провідним принципом будови творів.

3 ЛІТЕРАТУРИ КЛАСИЦИЗМУ

Класицизм (від латин. *classicus* — взірцевий, першокласний) — напрям у європейському мистецтві й літературі XVIII ст., який орієнтувався на античні зразки, що проголошувались ідеальними, класичними, гідними наслідування. Він вирізнявся суворою регламентацією, вимогою твердого дотримання чітких, раз і назавжди встановлених норм і правил, викладених у різноманітних «поетиках» (наприклад, у «Мистецтві поетичному» Н. Буало).

Для драматургії це «правило трьох єдностей» — часу, місця і дії. Правило єдності часу вимагало, щоб дія драматичного твору відбувалася за один день; правило єдності місця полягало в тому, щоб дія драматичного твору відбувалася в одному місці (наприклад, у будинку Журдена, героя комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич»); правило єдності дії вимагало, щоб основна дія драматичного твору не переривалася сторонніми сюжетними лініями.

У мовному оформленні творів класицизм орієнтувався на теорію трьох стилів (високого, середнього, низького), вимагалися ясність і чистота мовних висловів.

Існувала також чітка ієрархія жанрів літератури: найважливішими, «високими» вважались античні (трагедія, епопея, ода, дидактична поема). Підкреслену нормативність помітно вже на рівні ієрархії літературних родів. Найпрестижнішою вважалася драма, яка поділялася на жанри: «високу» трагедію та «низьку» комедію. Комедія була і віршована, і прозова, тоді як «висока» трагедія писалася виключно віршами! Згідно з приписами класицизму, змішувати жанри (наприклад, із комедії і трагедії робити трагікомедію) категорично заборонялося.

«Високі» жанри призначалися для високих суспільних станів (передовсім дворян), а «низькі» — суспільним низам (міщанам, селянам).

Класицизм досяг найвищого розквіту у Франції, поширившись майже по всій Європі, особливо в тих країнах, де були сильні монархічні режими.

Найвидатнішими представникам літератури класицизму були П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр, Н. Буало, Ж. де Лафонтен, Ф. Малерб; згодом — Вольтєр (*Франція*); А. Поуп (*Велика Британія*).

Митці класицизму хаотичності, ілюзорності й швидкоплинності навколишнього світу протиставляли підкреслені упорядкованість, нормативність і «незмінність» законів мистецтва.

Філософським підґрунтям класицизму був раціоналізм (від латин. *ratio* — розум) — учення, яке стверджувало, що головним інструментом пізнання світу є — розум. Раціональне проголошувалося вищим за емоційне, тому безумовна перевага в літературній творчості надавалася роздумам, а не почуттям.

Теоретики класицизму закликали не до спонтанної творчості, не до миттєвого осяяння, а до добре продуманого аналітичного процесу: «Ви вчіться мислити, тоді уже писать» (*Н. Буало*). Теорію класицизму створили не відразу. Біля її витоків стояли Ф. Малерб, Ж. Шаплен, Д'Обіньяк і Н. Буало. Виняткове місце тут належить **Ніколя Буало**, який написав віршований трактат «Мистецтво поетичне» (1674). Він продовжив усесвітню традицію повчання поетичного мистецтва, яку започаткували Арістотель і Гораций. У своєму трактаті Буало акцентував увагу на суспільній функції літератури, на відповідальності поета перед суспільством, стверджуючи, що етичне (моральне) має бути тісно пов'язане з естетичним.

Відомий казкар **Шарль Перро** саме тоді започаткував дискусію, у якій стверджував, що сучасна література краща за античну. Фактично це були зачатки порівняльного літературознавства (компаративістики), а кращим тогочасним байкарем був **Жан де Лафонтен** («французький Езоп»).

Героя літературного твору класицисти часто наділяли однією-двома основними рисами характеру. Позитивні риси — чесність, вірність, доблесть, талановитість — притаманні персонажам античної або національної історії, представникам панівної верхівки. Негативні риси — хитрість, підступність, недоумкуватість — властиві переважно вихідцям із соціальних низів.

Література класицизму своєрідно орієнтувалася на станова монархію. У «високих» жанрах (трагедія, поема, ода) героями виступали переважно аристократи. Герой зображувався зазвичай під час виконання державного обов'язку, який переважав особисті почуття. Твори класицизму пропонували образ «взірцевого героя», були прикладом для наслідування громадянами держави, виховували читача.

Тематика цих творів мала бути суспільно важливою, основна тема — держава й особистість. Типовим для класицистичної

дії є конфлікт особистого й державного інтересів на користь останнього.

Композиція класицистичного твору усталена й нормативна: вимагалася суворе дотримання пропорційності всіх частин твору, стрункість будови, чіткість, ясність, простота викладу, єдність почуття в ліриці.

3 ЛІТЕРАТУРИ ПРОСВІТНИЦТВА

Просвітництво (фр. *siecle de lumieres* — доба світочів) — інтелектуальний рух (літературна доба) XVIII ст. Поняття «просвітництво» має кілька значень: ідейно-політичний рух; ідейно-естетична доба; літературна епоха.

Основа ідеології Просвітництва — раціоналізм, щира віра в перетворюючу й усепереможну силу освіти та людського розуму (звідси друга назва епохи Просвітництва — «доба Розуму»).

Найвидатнішими представниками літератури Просвітництва були Р. Бернс, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, С. Річардсон, Л. Стерн (*Велика Британія*); Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Л. Монтеск'є, Д. Дідро, П. О. Бомарше (*Франція*); Г. Е. Лессінг, Й. К. Ф. Шиллер, Й. В. Гете (*Німеччина*); К. Гольдоні (*Італія*); Б. Франклін (*США*); Д. Фонвізін, О. Радищев, О. Грибоєдов (*Росія*).

Протягом 1751–1780 рр. видавалася 35-томна «Енциклопедія...», у створенні якої активну участь брали письменники Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер та ін. Учасників цього видання називали «енциклопедистами».

За доби Просвітництва співіснувало кілька літературних напрямів: класицизм, сентименталізм, реалізм та ін.

Характерною ознакою просвітницької літератури була наявність у художніх творах певних філософських ідей. Так, просвітники пропагували ідею рівності всіх людей від народження, вони закликали до панування «свободи, рівності та братерства». Саме доба Просвітництва розвінчала систему рабовласництва.

Однією з центральних для просвітників стала опозиція «цивілізація» (часто зі знаком «мінус») і «природа» (зазвичай зі знаком «плюс»). Важливим було також поняття «природна людина», першим образом якої у світовій літературі є Робінзон Крузо з однойменного роману *Даніеля Дефо*. Значущою також була опозиція «природне право» — «суспільна угода». Просвітники також розробляли ідею просвіченого монарха (на подібному іміджі спекулювала Катерина II, проте тоді ж була розвінчана, особливо після покріпачення українців, які до того не знали цієї форми рабства).

Просвітники добре бачили всі життєві проблеми й негаразди, але щиро вірили в настання «царства розуму», у поліпшення

тя кожної людини, і саме на цій вірі ґрунтувався й домінуючий настрій тієї доби — оптимізм, радісне світосприйняття.

Саме в добу Просвітництва остаточно сформувалося ледь означене в XVII ст. поняття «єдина європейська культура», а в певному сенсі — і «культура світова», важливою складовою якої є всесвітня література (це поняття введене в обіг Й. В. Гете в 1827 р.).

3 ЛІТЕРАТУРИ РОМАНТИЗМУ (XIX ст.)

У літературі XIX ст. дослідники виокремлюють такі періоди:

- доба романтизму (початок XIX ст. — 1830-і роки);
- доба реалізму (1840–1860-і роки);
- доба раннього модернізму — поява символізму, неоромантизму й імпресіонізму (1870-і роки — кінець XIX ст.).

Романтизм (фр. *romantisme*) — художній напрям, що виник наприкінці XVIII ст. в Німеччині, Великій Британії, Франції, на початку XIX ст. поширився в Польщі, Російській імперії, Австрії, згодом — у США. Його характерними ознаками є заперечення раціоналізму, культ почуттів людини; увага до особистості та її індивідуальних рис; неприйняття буденності й звеличення «життя духу»; наявність провідних мотивів самотності, світової скорботи (національної туги) та романтичного бунту, а також історизм і захоплення фольклором.

Літературу доби романтизму можна поділити на періоди:

перший — 1790-і роки — початок XIX ст. (творчість німця Новаліса, англійців В. Вордсворта, В. Блейка);

другий — 1815–1830 рр., доба наполеонівських воєн і період Реставрації королівської влади у Франції (творчість британців Дж. Байрона, В. Скотта);

третій — від 1830 р. до середини XIX ст., після Липневої революції у Франції та національно-визвольного повстання в Польщі (творчість поляка А. Міцкевича, угорця Ш. Петефі, росіян О. Пушкіна, М. Лермонтова, француза В. Гюґо).

Визначають такі основні течії літератури романтизму:

1) *народно-фольклорна* (казки братів Грімм, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя);

2) *гротесково-фантастична* (твори Е. Т. А. Гофмана, деякі твори з «Петербурзьких повістей» М. Гоголя);

3) *байронівська* (твори Дж. Байрона, Г. Гейне, А. Міцкевича, Ш. Петефі, ранні твори О. Пушкіна, М. Лермонтова);

4) *вальтер-скоттівська* (історичні романи В. Скотта, «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Чорна рада» П. Куліша).

Якщо класицисти абсолютизували роль норм і правил, обов'язкових для всіх, без винятку, митців, то романтики справжньою

творчістю вважали лише неповторно-індивідуальний, практично не наслідуваний акт. Епіцентром їхнього інтересу стала не розумова діяльність, а «життя душі» людини, почуття, уява й особливо фантазія митця. Романтики вважали, що поета робить поетом не дотримання правил, а його вроджений талант і навіть богообраність.

Романтизм сформував специфічне ставлення до мистецтва, яке підноситься до рівня найвищої цінності й сприймається як вияв глибинної суті й сенсу життєдіяльності.

Романтики відчували трагічну невідповідність ідеалу й реального життя. Тому для них актуальною є думка: якщо реальне життя є нудним, сіро-буденним, то творчій людині потрібно поринати у світ фантазії й там ховатися від бездуховності й буденності приблизно так, як улітку занурюються в прохолодну морську воду. «Хто не знайшов щастя у цьому світі, хто не знайшов того, чого шукав, нехай заглибиться у світ книжок і мистецтва чи зануриться в природу» (*Новалис*).

Антитеза у творах романтиків стає не лише прийомом, а й одним із провідних композиційних принципів (як у мистецтві бароко). Ця схильність помітна, наприклад, у наявності в романтичних творах «двох світів»: з одного боку — світу реального, а з іншого — світу уяви (або, як у творах Е. Т. А. Гофмана, з одного боку — «світу ентузіастів» — митців, творчих людей), а з іншого, «світу філістерів» (прагматичних, духовно обмежених міщан). Це є втіленням непримиренної романтичної опозиції, антитези, протиставлення між сірим буденним життям і, — творчою уявою, фантазією, «життям духу». Адже «мостом над віковичною прірвою між буттям та ідеєю може стати лише веселка уяви» (*Й. Гейзінга*).

Саме тут витoki антитетичної образної системи творів романтиків. Так, у повісті-казці **Е. Т. А. Гофмана** «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» це протистояння ентузіаста Бальтазара й філістера Цахеса, у поемі **Байрона** «Прометей» це, з одного боку, нескорений титан, а з іншого — несправедливий Зевс (Громовержець).

Романтики обожнювали природу. Пейзаж у їхніх творах водночас є засобом вирішення філософських проблем, а також відтворення стану душі персонажів. Особлива увага в романтичній поезії приділялася зображенню розбурханої природи: бурі, вітру, шторму.

На відміну від класицистів, які роками «шліфували» свої твори, романтики, навпаки, навмисне не дописували їх, надаючи їм вигляду «творчого безладу», «геніальної хаотичності» (наприклад, «Дзяди» **Адама Міцкевича**).

Якщо в класицистів існувала чітка та незмінна система жанрів, то романтики орієнтувалися на розімкненість жанрових форм,

ливе змішування жанрів. У добу романтизму виникли й сформувалися нові, синтетичні, жанри: *ліро-епічна поема* (поєднання лірики й епосу) і *драматична поема* (поєднання лірики й драми). Рис синтетизму наявні в такому романтичному жанровому новоутворенні, як *повість-казка*. Однак найпопулярнішим у добу романтизму став *історичний роман*, у якому синтезувалися традиції власне роману, який тоді міцно асоціювався з вигадкою.

Романтики відкрили поняття «місцевий колорит». Вони зацікавились особливостями «національного духу» кожного з європейських народів, а не лише давніх греків і римлян, як це робили класицисти. Звідси був один крок до вивчення і збереження фольклору — усної народної творчості.

ВІД РОМАНТИЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ

Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 1830-х роках спочатку у Франції, а в XIX ст. поширився в Європі й Америці. Основоположним для реалізму став принцип відповідності мистецтва реальній дійсності. Основною проблемою є взаємини людини й середовища, а також впливу конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

Приблизно в 1830–1850-х роках склалася ситуація своєрідного «естетичного двовладдя», співіснування двох «літературних лідерів» — романтизму й реалізму. Тож на початковому етапі «європейський реалізм першої половини XIX ст. багато в чому формувався як напрям у межах загальноромантичного потоку» (*Д. Затонський*). Адже «між культурно-історичними епохами немає чітких хронологічних меж, ці межі рухливі й досить-таки відносні, епохи заходять» одна в одну, певний час «співіснують» і взаємодіють між собою» (*Д. Наливайко*).

Поєднання рис романтизму й реалізму наявне у творчості В. Гюго, Стендаля, О. де Бальзака (*Франція*), О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя (*Росія*), Ч. Діккенса (*Велика Британія*), Т. Шевченка (*Україна*). Багато письменників, віддавши в ранній період своєї творчості данину романтизму та пройшовши в ньому добрий «літературний вишкіл», згодом переходили до табору реалістів (Г. Гейне, О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь та ін.).

Реалісти творчо використали великі відкриття романтиків: відтворення місцевого колориту, уміння досліджувати «життя духу» персонажів, найтонші порухи їхньої душі тощо.

Однак якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на спостереженні за життям і дослідженні його явищ. Знову, як і до епохи романтизму, художня

чість певною мірою починала співвідноситися з науковою діяльністю. На відміну від романтиків реалістів не цікавили «незвичайні герої в незвичайних обставинах» — загадкові бунтарі, вигнанці суспільства, розчаровані, пригнічені фатальними пристрастями, їхні герої — «типові герої в типових обставинах», люди певних професій, які займаються звичною для них діяльністю.

Під час поступового розвитку реалізму були відчутні також певні зміни жанрових пріоритетів. Якщо романтизм — це доба панування поезії, то реалізм (як свого часу Просвітництво) — епоха домінування прози (передовсім — роману).

3 ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ (XIX ст.)

Романтики стверджували свою естетичну програму в постійних суперечках із класицистами, і ту «мистецьку війну» вони виграли. Проте в розпалі своєї боротьби якось не помітили, що поруч зростає їхній союзник у цій війні, але й майбутній спадкоємець, і новий володар епохи — реалізм.

Потрібно ще раз зазначити, що хоча романтизм і реалізм становлять дві стадії еволюції художнього процесу XIX ст., їх не можна розглядати суто послідовно й стверджувати, що коли закінчився романтизм, тоді почався реалізм. Адже романтизм і реалізм народжені в XIX ст. новою історичною й естетичною ситуацією. Іноді вони йшли послідовно, іноді — паралельно, а іноді й перепліталися. Тобто реалізм XIX ст. не відкидав (або не повністю відкидав) відкриття романтизму. Скажімо, реалісти не змогли б бути такими переконливо точними в описаннях часу й місця дії, якби не знахідки романтизму — історизм і місцевий колорит. Водночас історизм і місцевий колорит реалістів відрізнялися від романтичного: якщо романтики обожнювали несхожість, унікальність, ексклюзивність, то реалісти в усьому несхожому, унікальному, ексклюзивному шукали схоже, спільне, типове.

Для реалістів (як свого часу для романтиків) принципово важливою була як правдоподібність і точність деталей, так і вірогідність «обличчя епохи» у цілому. Ось тут і знадобився реалістам художній досвід романтиків. Адже характер, вчинки та й, зрештою, доля персонажів у реалістичній літературі мали бути чітко вмотивовані, детерміновані, обумовлені реальною історичною ситуацією, умовами життя, походженням героя тощо. Саме тому митців-реалістів і цікавили наукові відкриття в природничих науках, зокрема — вплив умов життя на певні види рослин, про що вже йшлося вище. Одна справа, коли рослина розвивається на сонці, зовсім інша — коли вона росте в затінку. Так само й люди: одна справа, коли дитина виростає в благополучних умовах, абсолютно інша —

дитинство сироти Олівера Твіста, який буквально виживає, постійно ходячи понад краєм кримінальної прірви. Недаремно О. де Бальзак заявив: «Перемога реалізму над романтизмом зумовлена торжеством науки над фантазією».

Окрім того, письменників-реалістів цікавило відтворення внутрішнього світу персонажа. Зобразити зовнішність героя, його портрет — одяг, обличчя, статуру (що й робили романтики, згадаймо пишні портрети Ровени й Ребекки в історичному романі В. Скотта «Айвенго») — було значно легше, однак зовнішність людини часто буває оманливою. Французький письменник-реаліст Стендаль висловив парадоксальну думку: «Невимірно легше мальовничо зобразити одяг якогось персонажа, аніж розповісти про те, що він відчуває, і примусити його розмовляти». Здавалося б, хіба письменник, беручи до рук чистий аркуш, не є повноправним хазяїном як усього художнього твору, так і долі конкретного героя? Хіба він не може вкласти до вуст своїх персонажів усе, що хоче сам сказати? Виявляється, що не може. Йому треба саме «примусити» їх говорити, бо в реалістичному творі конкретна особа може розмовляти тільки так, а не інакше.

З одного боку, у душу, у внутрішній світ людини начебто й не заглянеш, а з іншого — без знання найпотаємніших глибин і куточків цієї душі не вмотивуєш її вчинки, характер, долю. Що ж мали робити реалісти? Потрібно було шукати нові художні засоби, перевтілюватися у свого персонажа, що вони з успіхом і робили. Дар їхнього проникнення в психологію героїв іноді межує з яснобаченням. Іван Франко зазначав, що це прагнення реалістів (згодом його продовжили й модерністи) нагадує намагання висвітлити таїну душі персонажів зсередини ніби чарівною лампою. Письменники-реалісти приділяли велику увагу зображенню душі персонажа, його характеру, мотивації вчинків, бо інакше втратили б внутрішню логіку розвитку образів. Тут реалісти використали відкриття й знахідки романтизму у сфері зображення душі персонажа, зокрема її суперечливостей, які так приваблювали романтиків з їхнім прагненням відтворення «поетики контрастів».

Проте між романтизмом і реалізмом існували й принципові розбіжності. І це закономірно, адже без заперечення старого немає ствердження нового, інакше неможливими були б оновлення та розвиток літературного процесу.

Якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на спостереженні за життям і дослідженні його явищ. Художня творчість певною мірою починала співвідноситися з науковою діяльністю. Так, **Оноре де Бальзак** у повісті «Гобсек» випередив власне науковий аналіз капіталізму, нового на той час суспільного ладу.

Романтиків цікавив «незвичайний герой у незвичайних обставинах»: нескорений бунтівник, одинак, вигнанець, «зайва людина», відторгнута суспільством, яка часто має загадкове минуле або й взагалі «людина без минулого» (згадаймо «байронічного героя»). Варто зауважити, що на перехідному етапі від романтизму до реалізму ця риса була притаманна й персонажам реалістичних творів. Так, Євгеній Онегін і Григорій Печорін, певною мірою, теж одинаки, відторгнуті суспільством. Недаремно Тетяна Ларіна робить відкриття-викриття, яке шокувало закохану дівчину: чи не пародія Онегін? чи не «байронічний герой» — «у плащі Гарольдовім москвин»? А Максим Максимович постійно вживає стосовно Печоріна епітет «дивний». Однак справжній романтичний герой завжди до певної міри «дивний».

Натомість реалісти часто зображували життєвий шлях персонажів надзвичайно детально: від дитинства до зрілості (у «Пригодах Олівера Твіста» Ч. Діккенса — становлення головного героя; у «Кар'єрі Ругонів» Е. Золя — долі Ругон-Маккарів, особливо детально описана доля Сільвера). Якщо романтики тікали від реальності, задихалися в «сірій буденності», то реалісти віддавали перевагу зображенню людей конкретних, зовсім не «героїчних» професій: селян, робітників, праль, дрібних службовців, лихварів, та ще й під час їхньої повсякденної праці.

Реалісти не боялися також зображувати потворних у своїй тупості й нищості людей різних суспільних станів. Були такі персонажі й у романтиків, досить згадати Крихітку Цахеса з однойменної повісті-казки Е. Т. А. Гофмана. Проте реалісти не зловживали перебільшеннями, гротесково-фантастичними фарбами, знаходячи справжнісінький гротеск у реальному житті. Їхні герої настільки переконливі, що в них можна впізнати риси реальних людей, яких читач бачив особисто. Це, наприклад, підлий і злостивий, нещадний до слабших і запопадливий перед сильнішими за нього бідл (найдрібніший службовець) Бамбл («Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса) або п'яничка Мармеладов, який обкрадає свою сім'ю задля того, аби пропити гроші в найближчому шинку («Злочин і кара» Ф. Достоевського). Це було справжнісіньким «естетичним переворотом» реалістів — для них практично не існувало «нехудожніх», низьких, заборонених тем і героїв.

Особливу увагу реалісти приділяли зображенню людини в суспільстві — література стала соціальною. Середовище «ліпить характер людини», ніби скульптор своє творіння з глини чи гіпсу.

Однак тут існує і зворотний зв'язок — «створена» суспільством людина, у свою чергу, сама творить це суспільство, оскільки здатна брати свідому участь у його зміні.

Так, Жульєн Сорель («Червоне і чорне» *Стендаля*) сміливо кидає своїм суддям звинувачення в тому, що вони судять його зовсім

не за постріли в колишню коханку, а за те, що він, плебей-вискочень, наважився «видряпатися нагору», проникнути до кастового вищого світу: *«Я не маю честі належати до вашої касты, панове, у моїй особі перед вами селянин, що повстав проти низькості свого стану... Проте, хоча б я й менше завинив, я бачу тут людей, які, не задумуючись над тим, що молодість моя заслуговує на співчуття, захочуть покарати в моїй особі і раз назавжди зламати тих юнаків незнатного походження, пригнічених бідністю, яким пощастило здобути добру освіту, унаслідок чого вони насмілилися проникнути в середовище, яке на мові чванливих багатіїв зветься вищим світом».*

Зображення персонажів реалістичної літератури вимагає від письменника доброго знання життя, адже певний тип людей найчастіше поводить саме так, а не інакше. Іноді персонажі навіть «не слухаються» свого автора. Так, О. Пушкін якось висловив парадоксальну думку: мовляв, його Тетяна Ларіна, героїня роману у віршах «Євгеній Онегін», *«узяла та й вискочила заміж»*. Здавалося б, хто може завадити автору писати про свого, часто вигаданого, героя те, що він сам захоче? Однак усе не так просто, адже для того, щоб бути реалістом, треба не порушити логіку розвитку образу. Саме тому російський письменник-реаліст Лев Толстой і закликав своїх колег: *«Живіть життям зображуваних персонажів, показуйте в образах їхні внутрішні відчуття, і вони самі зроблять те, що їм потрібно за їхніми характерами зробити»*. Існувала навіть думка: аби написати роман, треба прожити життя.

Улюбленим романтиками «винятковим особистостям у виняткових обставинах» реалісти протиставили зображення «типових характерів у типових обставинах».

Одним із провідних у художній системі романтизму був мотив утечі героя від сірої буденності. Куди ж цей герой «утікав»? Передовсім це могли бути якісь далекі екзотичні краї. Наприклад, у Дж. Байрона — це місця «паломництва» Чайльд-Гарольда або вигадані східні краї, де відбуваються події його «східних» поем. Для А. Міцкевича таким екзотичним краєм став Крим — «Схід у мініатюрі» («Кримські сонети») або історія його рідної Литви («Гражина», «Конрад Валленрод»). Зазначимо, що в останньому випадку історія теж виконує роль своєрідного прихистку романтичної душі. Тож романтики надавали перевагу зображенню історичних епох, передовсім Середньовіччя. Водночас варто зауважити, що хоча реалісти також не цураються історичного роману («Саламбо» Г. Флобера), усе-таки художній час реалістичних творів — це переважно сучасне їм життя суспільства. І показовим у цьому плані є підзаголовок до роману Стендаля «Червоне і чорне» — «Хроніка XIX століття».

Окрім того, місцем утечі романтичного героя від буденності могла бути і якась вигадана країна, віртуальний світ, як, наприклад,

Керепес або Джинністан у повісті-казці «Крихітка Цахес на призисько Циннобер» Е. Т. А. Гофмана. Натомість дія більшості реалістичних творів відбувається в реально існуючому, конкретному й добре відомому місці. Воно часто описане так наочно й достеменно, що дехто з дослідників навіть перевіряє номери будинків і квартир, згаданих у творах реалістів. І часто ті номери й навіть кількість вікон чи балконів збігаються. Так, одним з яскравих прикладів реалістичного художнього простору є Петербург Ф. Достоєвського, де замислив і здійснив свій жахливий злочин Родіон Раскольников — герой роману «Злочин і кара».

Деякі дослідники навіть ходили маршрутами Раскольникова і переконалися, що Достоєвський іде не помилився в назві вулиці, моста через Неву чи в нумерації будинків.

Потрібно зазначити, що час у реалізмі історичний і відтворюється з можливою конкретністю, адже одним із засадничих принципів цього літературного напрямку став історизм.

Якщо романтизм був добою панування поезії, то реалізм — епоха домінування прози. Середина XIX ст. — період домінування реалістичного соціального роману. Саме цей жанр давав змогу найповніше відтворити картини життя суспільства та найглибше дослідити його проблеми, що й було одним із головних завдань реалістів. У цьому жанрі могли знайти втілення найрізноманітніші аспекти реального життя. Недаремно Стендаль вимагав від письменників підкорення «залізним законам реального світу», а роман називав дзеркалом, «з яким ідемо великою дорогою. То воно віддзеркалює синь небосхилу, то брудні калюжі й вибоїни», і якщо в цім дзеркалі з'являються не зовсім естетичні речі, то в цьому потрібно винуватити не дзеркало, а тих, кому потрібно упорядковувати шляхи...

За тематикою романи можна умовно поділити на: сімейно-побутові, соціально-побутові, політичні, історичні, психологічні, романи виховання, кар'єри тощо.

У реалістичному романі XIX ст. зазвичай глибоко аналізується психологія персонажів, що дає підставу вести мову про *соціально-психологічний роман*. Специфічні художні можливості цього жанру виявилися особливо співзвучними естетичним вимогам часу.

Творчість видатних реалістів-романістів Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, Е. Золя, Ф. Достоєвського, Л. Толстого піднесла на новий, вищий ступінь найкращі традиції літератури попередніх епох. На досягнення реалістів орієнтувався і водночас від них відштовхувався натуралізм (творчість братів Гонкур і Е. Золя).

Приблизно від 1870-х років і до кінця XIX ст. в літературі починають з'являтися зовсім нові явища, які отримали узагальнену назву «ранньомодерністських» (від фр. *moderne* — новий). Так,

новаторськими тенденціями позначена творчість американського поета Волта Вітмена. Відчутні модерністські зрушення й у тогочасній французькій поезії. Творчість пізнього романтика Шарля Бодлера містить зародки символізму, які розвинули Поль Верлен, Артур Рембо, Поль Верлен, Стефан Малларме.

Позначений полиском раннього модернізму й роман «Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда.

З ЛІТЕРАТУРИ XX–XXI ст. ЩО ДАЛІ?..

Ранній модернізм був провісником докорінних зрушень у літературі XX ст. З-поміж них можна назвати і явища авангардизму, і зрілого модернізму, і приблизно від 1980-х років постмодернізму. Література XX — початку XXI ст. — це досить строката картина, яка представлена в цьому підручнику.

Але що ж буде далі?..

Достеменною відповіді на це «наївне» запитання не дасть ніхто, надто ж щодо розвитку того бурхливого океану, який має узагальнену назву — «всесвітня література». Кого з-поміж нині популярних письменників згадуватимуть через століття, а кого забудуть через якихось десяток років — не загадуймо.

Нині доводиться чути, що художня література безнадійно програє змагання Інтернету, що вона ледь животіє в жорсткій конкурентній боротьбі з «відео» чи «мультимедіа». Ведуть навіть мову про «втєчу культури на університетські кафедри»...

Однак хочеться приєднатися до думки видатного сучасного італійського письменника, професора Болонського університету Умберто Еко, який і науково, і своєю художньою творчістю доводить, що Художнє Слово слугуватиме людству за будь-яких обставин, а люди постійно звертатимуться до книжки, повсякчас повертаючись, мов блудний син до рідної домівки, — «Від Інтернету до Гутенберга»...

Тестові завдання¹

1. Який з-поміж перелічених творів починається рядками:
«Зброю співаю і мужа, що перший з надмор'їв троянських, долею гнаний нещадно, на берег ступив італійський...»?
А «Іліада»
Б «Одіссея»
В «Божественна комедія»
Г «Енеїда»
2. У яку добу з'явився твір, головний герой якого виголосив:
«Не думайте, що то з сваволі й гордощів мовчу я, — в грудях серце розривається, коли погляну на оцю ганьбу свою!»?
А Середньовіччя
Б античність
В Відродження
Г бароко
3. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів написаний гекзаметром?
А *Побачив я вгорі, що верховина у сонячнім світилася промінні, котрим всякчас керується людина. Тоді нараз позбувся я тремтіння, нав'язного дикістю природи у ніч, що так тривожила сумління.*
Б *Велетень жив там потворний, що кіз і овечок отари сам випасав собі, інших оподаль. Ні з ким він не знався у самотині своїй і ніяких не відав законів.*
В *Штани нінащо стерті? Та по коліно море! Адже котигорошку лиш рими в голові. Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі, а під Чумацьким Возом — банкету дарові.*
Г *Люби відтінок і півтон, не барву — барви нам ворожі: відтінок лиш єднати може сурму і флейту, мрію й сон.*
4. Визначте рядок, де постійний епітет ужито правильно
А ніжний Ахіллес
Б прудконогий Ахіллес
В велемудрий Ахіллес
Г шлемоблищучий Ахіллес

¹ Тестові завдання узгоджені з вимогами Українського центру оцінювання якості освіти до зовнішнього незалежного оцінювання (ЗНО).

5. Який з-поміж названих персонажів вважається «вічним образом»?
- А Харон
 - Б Прометей
 - В Ахілл
 - Г Паріс
6. Хто з героїв «Пісні про Роланда» є втіленням феодального свавілля та зради?
- А Роланд
 - Б король Карл
 - В Ганелон
 - Г Олів'єр
7. Який із перелічених творів є епічною поемою?
- А «Божественна комедія»
 - Б «Пісня про Роланда»
 - В «Прометей прикутий»
 - Г «Шинель»
8. Хто з античних поетів є одним із головних героїв I частини («Пекло») «Божественної комедії»?
- А Вергілій
 - Б Гораций
 - В Есхіл
 - Г Гомер
9. Який з-поміж запропонованих поетичних фрагментів написаний терциною?
- А *І серце скрипки десь тремкоче стоголосне, те серце, що труну ненавидить і в сні! Як віттар, небеса високі і смутні, упало в кров свою світило життєносне.*
 - Б *Я був поет, піснями я прославив Анхізового сина, що із Трої пішов, як грек в огні її залишив. Та ти чому вернувся до долі злої? На гору чом не сходиш пречудову, що є початком радості живої?*
 - В *Мій раю запашний, о як далеко ти! Там — радощі й любов, і все навкруг погідне, все поринає там у втіхи чистоти, все, що кохаєш там, твого кохання гідне! Мій раю запашний, о як далеко ти!*
 - Г *Руками по кишенях обмацуючи діри і ліктями світивши, я фертиком ішов, бо з неба сяла Муза! Її я ленник вірний, ото собі розкішну вигадував любов!*

10. Кому з перелічених поетів належать ці рядки:
*«Ні, не гнітять мене перестрахи й жалі,
Що вмерти мушу я, що строки в нас малі.
Того, що суджене, боятися не треба.
Боюсь несправедливо прожити на землі»?*
А Адаму Міцкевичу
Б Шарлю Бодлеру
В Омару Хайяму
Г Райнеру Марії Рільке
11. Звідки Дон Кіхот дізнався про лицарів та лицарські традиції?
А із героїчних епосів
Б лицарських романів
В історичних хронік
Г розповідей Санчо Панси
12. По скільки рядків мають строфи, з яких складається цей вірш:
*«Стомившись, вже смерті я благаю, бо скрізь нікчемність в
розкоші сама, і в злиднях честь доходить до одчаю, і чистій вір-
ності шляхів нема, і силу неміч забива в кайдани, і честь дівоча
втоптана у бруд, і почесні не тим, хто гідний шани, і доскона-
лості — ганебний суд, і злу — добро поставлене в служниці,
і владою уярмлені митці, і істину вважають за дурниці, і гине
хист в недоуми в руці. Стомившись тим, спокою прагну я, та
вмерти не дає любов твоя»?*
А 2+3+3+2
Б 4+4+4+2
В 3+3+4+4
Г 4+4+2+4
13. Про кого Гамлет каже: *«Окраса Всесвіту! Взірець усього сущого!»?*
А про людину
Б Офелію
В Лаерта
Г свого батька
14. Який художній напрям перекладається як «перлина непра-
вильної форми»?
А імпресіонізм
Б екзистенціалізм
В бароко
Г експресіонізм

15. Якому з-поміж перелічених літературних напрямів притаманне чітке розмежування «високих» і «низьких» жанрів?
- А реалізму
 - Б бароко
 - В класицизму
 - Г романтизму
16. Укажіть рядок із характерною ознакою класицизму
- А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
 - Б суворе дотримання чітких правил і норм
 - В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
 - Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство
17. Хто написав комедію «Міщанин-шляхтич»?
- А Журден
 - Б Клеонт
 - В Поклен
 - Г Дорант
18. Яку роль художньої літератури просвітники вважали провідною?
- А інформаційну
 - Б розважальну
 - В пізнавальну
 - Г виховну
19. Чому на початку знайомства з Маргаритою Мефістофель сказав, що не має над нею влади?
- А вона не уклала угоди з Мефістофелем
 - Б її душа чиста, безгрішна
 - В її серце ще не знало кохання
 - Г вона часто ходить до церкви
20. Яким настроєм просякнуті слова Фауста:
- «У філософію я вник, до краю всіх наук дійшов — уже я й лікар, і правник, і, на нещастя, богослов»?*
- А задоволенням від високого рівня своєї освіченості
 - Б невдоволенням тим, що не зміг зупинитися на якомусь одному фахові, а розпорошував свою увагу на різні науки

- В** розчарування схоластичними знаннями, вічною потребою відкриття нових знань
Г роздратуванням, що довелося, крім світських наук, вивчати й богослов'я
21. Який з-поміж названих персонажів вважається «вічним образом»?
- А** Харон
Б Фауст
В Журден
Г Гретхен
22. Укажіть рядок із характерною ознакою романтизму
- А** широке використання звукопису, навіювання певного настрою
Б суворе дотримання чітких правил і норм
В наявність героя-одинака, що не сприймає прагматичного оточення
Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство
23. Яким є герой романтичного твору?
- А** типовий герой в типових обставинах
Б незвичайний герой в незвичайних обставинах
В природна людина, не зіпсована цивілізацією
Г людина, чию долю завжди вирішує хтось інший
24. Кого німецькі письменники-романтики називали філістером?
- А** обивателя
Б шанувальника мистецтва
В чиновника
Г чарівника
25. Укажіть жанровий різновид роману В. Скотта «Айвенго»
- А** соціально-побутовий
Б детективний
В психологічний
Г історичний

26. Яким є основний конфлікт казки-новели Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер»?
- А протистояння просвітителів і романтиків
 - Б протистояння Цахеса і феї
 - В протистояння митця і філістера
 - Г протистояння нескореного героя й несправедливої влади
27. Прочитайте твердження й дайте відповідь на запитання
1. У вірші «Чому троянди немов неживі...» Гейне використав образ-символ східної лірики («троянда й соловей»).
 2. У вірші «Чому троянди немов неживі...» утілено романтичний мотив самотності.
- А правильним є перше твердження
 - Б правильним є друге твердження
 - В правильними є обидва твердження
 - Г обидва твердження є неправильними
28. Хто є автором вірша:
- Зів'яла ти в краю, завітчанім весною,
Трояндо молода, бо линули в імлі
Від тебе юні дні, злотисті мотилі,
І спогадів черву лишали за собою.*
- Чому так світяться громадою ясною
Зірки, до польської обернені землі?
Чи то не погляд твій, в печалі, у жалі,
Сліди повипікав огненною сльозою?*
- О полько! Як ти, я вмру на чужині.
Хай приязна рука мене хоч поховає!
Тут мандрівці ведуть розмови негучні,*
- І вчую я слова, що чув у ріднім краї.
Поет, складаючи тобі на честь пісні,
Побачить гроб і мій — для мене заспіває?*
- А Олександр Пушкін
 - Б Михайло Лермонтов
 - В Адам Міцкевич
 - Г Генріх Гейне

29. Укажіть рядок із характерною ознакою реалізму
- А** широке використання звукопису, навіювання певного настрою
 - Б** суворе дотримання чітких правил і норм
 - В** соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
 - Г** докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство
30. Події повісті М. Гоголя «Шинель» відбуваються в
- А** Москві
 - Б** Полтаві
 - В** Диканьці
 - Г** Петербурзі
31. Хто з персонажів літературного твору сказав: *«Я люблю бруднити підощвами чобіт килими в оселях багатіїв — не з дріб'язкового самолюбства, а щоб дати їм відчутти пазуристу лапу Невідворотності»?*
- А** Гобсек
 - Б** Раскольников
 - В** Кареніна
 - Г** Безухов
32. Творцем якої жанрової форми є Л. Толстой?
- А** новели
 - Б** психологічної драми
 - В** роману-епопеї
 - Г** роману-утопії
33. Від кого Раскольников уперше почув про можливість убивства старої лихварки?
- А** від свого друга Разуміхіна
 - Б** від Мармеладова в трактирі
 - В** з розмови офіцера та студента в трактирі
 - Г** підслухав розмову Зосимова і Порфирія Петровича
34. До якого літературного напрямку тяжіє поезія П. Верлена?
- А** романтизму
 - Б** реалізму
 - В** естетизму
 - Г** символізму

35. Укажіть рядок із характерною ознакою символізму
- А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
 - Б суворе дотримання чітких правил і норм
 - В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
 - Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство
36. Гаслом якого літературного напрямку став рядок П. Верлена *«Найперше — музика у слові!»*?
- А романтизму
 - Б реалізму
 - В акмеїзму
 - Г символізму
37. Укажіть рядок із характерною ознакою футуризму
- А широке використання звукопису, навіювання певного настрою
 - Б суворе дотримання чітких правил і норм
 - В соціальний аналіз, правдоподібність зображуваного
 - Г докорінна зміна усталених норм, нестримне експериментаторство
38. До якого образу античності звертається Р. М. Рільке у своїх поезіях?
- А Прометея
 - Б Ахілла
 - В Орфея
 - Г Геракла
39. Хто з письменників назвав свій твір настільки дидактичним, що він *«радо тикає його під ніс усім розумникам, які, мов папу-ги, правлять, що мистецтво в жодному разі не може бути дидактичним»*?
- А Бернард Шоу
 - Б Михайло Булгаков
 - В Ернест Хемінгуей
 - Г Габріель Гарсія Маркес

40. Визначте жанровий різновид твору А. Камю «Чума»
А історичний роман
Б автобіографічний роман
В роман-притча
Г роман-епопея
41. Визначте ідею твору Е. Хемінгуея «Старий і море»
А людину можна знищити, а здолати не можна
Б у житті є завжди місце подвигу
В людина самотня й безпорадна перед силою зла
Г людина від народження приречена на страждання
42. У якому творі літератури ХХ ст. сказано, що оповідач *«задумав написати цю історію... для того, щоб не уподібнитися до мовчунів, щоб... сказати, чого навчає тебе лиха година: люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу»?*
А «Старий і море»
Б «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
В «Чума»
Г «Майстер і Маргарита»
43. Що є важливою рисою творів літератури постмодернізму?
А наявність самотнього героя зі страдницькою душею
Б підкреслена схильність до пишної метафоричності та різних антитез
В інтертекстуальність і іронічність
Г соціальна спрямованість і дидактизм

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 проекціях.

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 гіпертексту «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.

Імажізм (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 інших видах 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. *eironeia* — 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 відображають 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 магічного реалізму 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 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.

Модернізм (від фр. *moderne* — новітній, сучасний) — сукупність літературних напрямів і течій, що сформувалися на початку XX ст., яким притаманні нова суб'єктивно-індивідуаліст-

ська концепція людини та пов'язане з цим протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам мистецтва XIX ст. **М.** заперечує художні принципи 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 XX 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.

«Поті́к свідо́мості» — 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.

«Прий́цип а́йсберга» — 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.

Прі́тча — короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді.

Реалі́зм — літературний напрям, представникам якого властиві правдиве й усебічне зображення й 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.

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

Ромáн-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.

Сімво́л (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 магічною) 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 з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування.

Символі́зм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції,

а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). У С. конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Завдання митця — угадати, відчути, 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 сутєстивній (навіювальній).

Сугєстія (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 сутєстивній 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 бурливо розвинувся в Росії. Першою і 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 і потойбічного. Вони були переконані: мистецтво повинне не відображати життя, а свавільно його перетворювати.

Навчальне видання

Ковбасенко Юрій Іванович

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

**Підручник для 11 класу
загальноосвітніх навчальних закладів
(рівень стандарту)**

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Редактори *Н. Забаштанська, М. Жук*
Художнє оформлення та макет *В. Кушніренка*
Художній редактор *О. Здор*
Технічне редагування
та комп'ютерна верстка *І. Селезньової*
Коректор *І. Барвінок*

*В оформленні обкладинки підручника використано:
картина К. Піссарро «Булвар Монмартр. Після полудня, сонячно»;
фотографії Дж. Джойса, А. Ахматової;
фото пам'ятника Михайлу Булгакову (скульптор М. Рапай).*

Підписано до друку 07.06.2011. Формат 60х90/16.

Гарнітура Петербург. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 17,0. Обл.-вид. арк. 18,58.

Ум. фарбовідб. 68,0. Тираж 3000 прим.

Зам. № 11-0068.

Видавництво «Грамота»

Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021,

тел./факс: (044)253-98-04, тел.: 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