



Володимир
Звиняцьковський



СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Академічний рівень,
профільний рівень



11

ББК 83.3(0)6я721
З-43

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

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

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

Психолого-педагогічну експертизу проводив
Інститут педагогіки НАПН України.

Звиняцьковський В.Я.

З-43 Світова література : підруч. для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. :
академ. рівень, проф. рівень / Володимир Звиняцьковський. – К. :
Генеза, 2011. – 240 с. : іл.
ISBN 978-966-11-0074-8.

Підручник, створений відповідно до чинної навчальної програми зі світової літератури для 11 класу (академічний рівень, профільний рівень), завершує систематичний курс історії світової літератури.

Видання ознайомлює з літературним процесом Європи (Англії, Франції, Німеччини, Росії, Норвегії, Сербії), Японії, Північної та Південної Америки кінця XIX – початку XXI ст.

Матеріали підручника спрямовані також на систематизацію та поглиблення теоретико-літературних, естетичних, культурологічних знань, отриманих учнями за весь період шкільного навчання й необхідних для розуміння сучасної світової літератури.

ББК 83.3(0)6я721


ISBN 978-966-11-0074-8

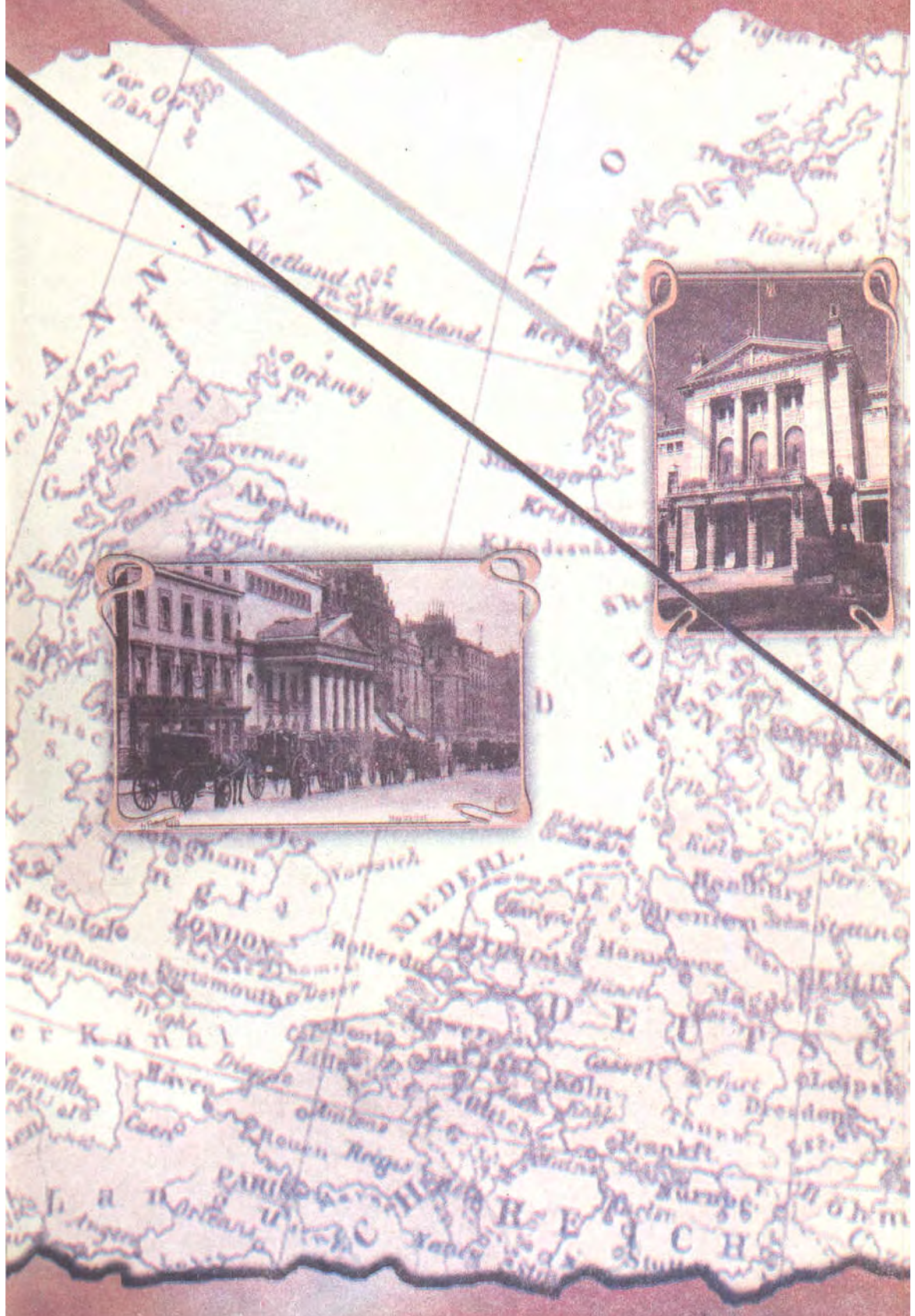
© Звиняцьковський В.Я.,
2011

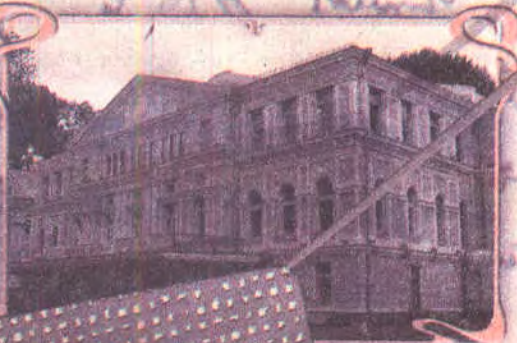
© Видавництво «Генеза»,
оригінал-макет, 2011

ВІД АВТОРА

Шановні друзі, ви тримаєте в руках підручник, який допоможе вам завершити попереднє ознайомлення з найкращими творами світового письменства. Саме так — попереднє, адже читання і перечитування літературних шедеврів протягом останніх двох тисячоліть було невід'ємною складовою культурного життя європейців. Хочеться сподіватися, що й надалі, принаймні протягом ХХІ ст., людство не втратить смаку до цього захопливого заняття, змістом паперових, електронних або якихось інших, новітніх, книжок залишатимуться твори Шекспіра і Чехова, Кафки і Джойса, Аполлінера і Рільке й незмінним буде те, що сучасна теорія літератури, відкинувши псевдонаукові терміни, називає просто задоволенням від тексту.

Раджу й вам якомога частіше влаштовувати собі таке задоволення. Що ж до підручника, то він надасть інформацію, необхідну для обговорення прочитаних вами художніх творів, розповість про їхніх авторів. Тут ви знайдете пояснення літературознавчих термінів (позначка «»), цікаві матеріали про визначні мистецькі явища (рубрика «Мистецький тур»), запитання і завдання, спрямовані на закріплення вивченого та розвиток творчого мислення.





ДРАМА В ЖИТТІ — ДРАМА НА СЦЕНІ

Із драматургії кінця XIX — початку XX століття

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

«НОТАТКИ ДО СУЧАСНОЇ ТРАГЕДІЇ»

(Г. Ібсен. «Ляльковий дім»)

НОВИЙ ГЛЯДАЧ – НОВИЙ ТЕАТР – НОВА ДРАМА

У другій половині XIX ст. роль драматургії і театру в західноєвропейській культурі різко змінилася порівняно з попередньою добою. Суть цих змін найперше полягала в тому, що до театру прийшов новий глядач – міщанин, студент, гімназист... Тут він учився думати, учився жити. Як колись у Давній Греції, театр знову став «школою дорослих». Навіть розважаючи публіку, даруючи їй хвилини щирого сміху, втіху та розраду, найкращі театри Європи намагалися не бути банальними, не «опускатися» до глядача – часом байдужого, часто втомленого, іноді ледачого, а піднімати його до вершин справжнього мистецтва.

Звісно, провідна роль у справі оновлення театру належала театральним діячам – драматургам, режисерам, акторам. Їхнім найважливішим завданням у цей історичний період було встановити зворотний зв'язок з глядачем, підготувати його до змін, навчити відчувати й розуміти нове. Найлегше це було зробити у так званих молодих країнах, де театральної традиції як такої ще не існувало.

Перші звістки про народження «нової драми» у «новому театрі» надійшли до європейських столиць із Норвегії. Тут «Норвезький театр», що знаходився у невеликому місті Християнія (нині – Осло), потішив глядачів прем'єрою п'єси свого улюбленого драматурга **Генріка Ібсена (1828–1906)** «Ляльковий дім» (1879).

«Норвезький театр» дійсно був молодим. А от чи можна назвати так само Норвегію, хоч на той час вона і не мала державної незалежності (входила до складу Швеції)? Та й взагалі, якою була ця сувора північна країна скель і фіордів, батьківщина могутніх і мужніх вікінгів, у XIX ст.?



Г. Ібсен

У далекому середньовічному минулому залишилися ті часи, коли предки сучасних норвежців домінували в Європі, завоювали Британію та Сицилію, загрожували Візантії. Утім, навіть скоряючись могутнішим скандинавським країнам, цей народ спромігся зберегти свій давній уклад, споконвічний демократизм свого суспільства, основою якого було селянство, що ніколи не знало кріпосництва. Чотири з половиною століття норвежці боролися проти данського панування, потім проти унії зі Швецією і 1905 р. здобули омріяну перемогу. Святкував її і драматург Ібсен, який чимало зробив для батьківщини. Щоправда, на той час його довге, плідне й насичене подіями життя вже добігало кінця.

Генрік Ібсен народився в невеликому норвезькому місті Шиєні в купецькій сім'ї. Ходили чутки, що Генрік був незаконною дитиною, але, цілком імовірно, з'явилися вони лише тому, що сусіди Ібсенів нічим іншим не могли пояснити напружені стосунки батька й сина. Ще в дитинстві майбутній драматург звик до нерозуміння й самотності, навчився обходитися без душевної близькості у відносинах.

1837 р. Ібсен-старший розорився. Різкий перехід родини в соціальні «низи» став для Генріка тяжкою психологічною травмою, що згодом позначиться на його майбутній творчості. Уже з п'ятнадцяти років хлопець був змушений самостійно заробляти на життя. 1843 р. він переїхав до містечка Гримстад, де влаштувався учнем аптекаря. Невдовзі Ібсен починає шукати інших шляхів самореалізації: пише поезії, сатиричні епіграми на добропорядних буржуа Гримстада, малює карикатури. В одному зі своїх віршів юнак зобразив норвезьке суспільство в образі корабля, у трюмі якого розкладається труп.

1850 р. з метою вступити до університету Генрік вирушив до Християнії. У столиці він захопився політичним життям: викладав у недільній школі робітничого об'єднання, брав участь у демонстраціях протесту, співпрацював з робітничою газетою та журналом студентського товариства, був задіяний у створенні нового суспільно-літературного журналу «Андрімнер».

Свій перший драматичний твір — історичну драму «Катиліна» — Ібсен написав ще в Гримстаді. А 1850 р. «Християнія-Театр» поставив його другу п'єсу — «Богатирський курган». Обидва твори було написано данською, але згодом Ібсен, як і інші творці новітнього національного письменства, намагатиметься наблизити літературну мову до розмовного мовлення простих норвежців, як-от у переробленому «Богатирському кургані», в історичній драмі «Нормани» тощо.



К.Д. Фрідріх. Абатство в дубовому лісі

Рання драматургія Ібсена безумовно свідчить про добру обізнаність молодого автора з естетикою та художньою практикою європейського романтизму. Принагідно варто зазначити, що підкреслено романтичний пафос, яскравість пристрастей персонажів, безкомпромісність принципів і поведінки героїв-романтиків – усе це до певної міри притаманне й зрілим драмам норвезького драматурга. У порівнянні з творами сучасників Ібсена на південь від Норвегії вони видаються водночас і новаторськими, і архаїчними, за настроєвістю нагадуючи швидше полотна старшого сучасника драматурга, дивака-романтика Каспара Давіда Фрідріха. Хтозна, можливо, тут далася взнаки неповторна суворона краса самої Норвегії...




МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

НОРВЕГІЯ: БОРОТЬБА ЗА НОВИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

У середині XIX ст. на батьківщину, до норвезького міста Берген, повернувся уславлений скрипаль Уле Бюль. Саме йому належала ідея створення постійної театральної трупи, що складалася б з акторів-норвежців. Бюль заснував театральну школу, з якої за кілька років і виник перший національний норвезький театр. 1852 р. посаду його штатного драматурга було запропоновано Ібсену, однак з умовою, що він виконуватиме також обов'язки директора, режисера і навіть бухгалтера.

Вочевидь, така «професіоналізація» не пішла письменнику на користь: його третя п'єса провалилася, четверта, написана за фольклорними мотивами, мала успіх у публіки, але столична критика поставилася до неї з невинуватою суворістю.

Тим часом на хвилі боротьби за національну драматургію у Християнії виникає «Норвезький театр», і 1857 р. керувати ним запрошують Ібсена. Тоді у столиці вже діяв театр, репертуар якого за традицією складали вистави данською мовою. Звісно, він був більш звичним для публіки, тому новому театральному колективу і його очільнику довелося докласти чимало зусиль, аби привернути увагу глядачів. Ця завзята боротьба увінчалася успіхом за рік після того, як Ібсен залишив директорську посаду: 1863 р. театри Християнії об'єдналися, зробивши своєю естетичною платформою програму, розроблену за активної участі драматурга, а герої вистав заговорили норвезькою мовою. 

1858 р. Ібсен одружився. Він був дуже щасливий у шлюбі, але статус глави сімейства зобов'язував до пошуків додаткових джерел існування: досить скромний прибуток директора одного з двох театрів у невеликому місті ледве забезпечував дружину й новонародженого сина.

1864 р. після довгих клопотів Ібсен одержав від стортингу (норвезького парламенту) письменницьку пенсію і скористався нею, щоб виїхати на південь. Разом з родиною він оселився в Римі, потім перебрався до Трієста, жив у Дрездені й Мюнхені, звідки принагідно виїздив до Берліна, побував на відкритті Суецького каналу. Місцем постійного проживання драматурга

став Мюнхен (південь Німеччини). На батьківщину Ібсен повернувся лише 1891 р. На той час п'єси, перекладені всіма європейськими мовами, забезпечили йому не тільки всесвітню славу, але й стабільний матеріальний статок.

Вирішальним моментом у творчій діяльності Ібсена став 1865 р., коли, живучи в Італії, він надіслав до Норвегії драматичну поему «*Бранд*». Її герой, священник Бранд, подібно до гетевського Фауста, вбачає сенс свого життя в досягненні внутрішньої досконалості й духовної свободи. Заради цієї мети він жертвує особистим щастям, єдиним сином, палко коханою дружиною. Однак зрештою сміливий, безкомпромісний ідеалізм героя («все або нічого») зіштовхується з боягузливим лицемірством духовної та світської влади. Покинутий усіма, але переконаний у своїй правоті Бранд гине серед вічних льодів у горах Норвегії.



К.Д. Фрідріх. Мандрівник
над морем хмар

Наступним твором Ібсена, надісланим на батьківщину, був «*Пер Гюнт*» (1866). Цю п'єсу прийнято розглядати «в парі» з «*Брандом*» як два альтернативних трактування однієї проблеми — самовизначення й реалізації особистості. Полярними є головні герої творів: непохитний максималіст Бранд, готовий пожертвувати собою й своїми близькими заради виконання власної місії; і аморфний Пер Гюнт, що охоче пристосовується до будь-яких умов.

Саме в «*Пері Гюнті*» Ібсен декларує свій розрив з національною романтикою. Фольклорні персонажі постають у п'єсі потворними й злостивими, селяни — жорстокими й грубими. Спочатку в Норвегії і Данії твір був сприйнятий досить негативно, мало не як блюзнірство. Г.К. Андерсен, приміром, назвав його гіршим з будь-коли прочитаних. Однак згодом публіка змінила своє ставлення. Причиною цього передусім стали романтичний образ дівчини Сольвейг, яка вірно чекає повернення Пера Гюнта з мандрівки, та музика геніального норвезького композитора Едварда Гріга, що чимало сприяло ліричному сприйняттю інших персонажів (її було написано до постановки п'єси на прохання Ібсена). Так «*Пер Гюнт*», задуманий автором у дусі подолання фольклорно-романтичних тенденцій, дотепер для всього світу, як це не парадоксально, залишається втіленням норвезької народної романтики.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

І рівень

1. Пригадайте, чому в Давній Греції театр називали «школою дорослих». Як розширення соціального кола театральних глядачів у Європі другої половини ХІХ ст. сприяло поверненню театру його суспільної місії?
2. Розкажіть про життя видатного норвезького драматурга Г. Ібсена.

II рівень

1. Чому Ібсен, який починав писати данською мовою, згодом перейшов на норвезьку? Хто з українських письменників XIX ст. також писав двома мовами?
2. Які суспільно-політичні процеси, що відбувалися в Європі другої половини XIX ст., позначилися на становленні нової національної літератури в Норвегії та Україні?

III рівень

1. Що вам відомо про театральний рух на теренах України й Росії у другій половині XIX ст.? З якими спільними проблемами стикнулися російські, українські та норвезькі митці на шляху становлення національного драматичного мистецтва? (Відповідаючи на ці запитання, наведіть приклади з творчих біографій О. Островського, І. Карпенка-Карого, Г. Ібсена).
2. Назвіть проблему, яка в другій половині XIX ст. постала перед театральними діячами України й Норвегії, але оминула Росію. Чим це пояснюється?

IV рівень

1. Скориставшись довідковою літературою та Інтернетом, доповніть шойно прочитаний матеріал підручника додатковими відомостями про становлення норвезького національного театру.
2. Підготуйте реферат на тему «Музика Е. Гріга до п'єси Г. Ібсена "Пер Гюнт"». Для презентації своєї роботи в класі доберіть відповідні музичні фрагменти.

АНАЛІТИЧНІ П'ЄСИ

«Бранд» і «Пер Гюнт» стали для Ібсена перехідними творами, що спрямували його в річище реалізму й соціальної проблематики. Обидві ці п'єси – власне, ще не драми, а драматичні поеми – побудовані в основному на романтичних, умовних подіях та широкому використанні символічних образів, які (і це варто запам'ятати) особливо добре вдавалися норвезькому драматургові.

Наступним художнім досягненням Ібсена стало створення жанру так званої *аналітичної п'єси* – драми, події якої є результатом того, що відбулося до початку твору. П'єса, таким чином, стає своєрідним розслідуванням таємниць минулого героїв. До аналітичних п'єс зазвичай відносять такі драми Ібсена, як «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Примари» (1881), «Ворог народу» (1882), «Дика качка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Жінка моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890), «Коли ми, мертві, оживаємо» (1899) та інші.

Від твору до твору зростала й зміцнювалася психологічна майстерність норвезького драматурга. У цьому плані його перші аналітичні п'єси – «Стовпи суспільства» й «Ляльковий дім» – значно поступаються наступним. Утім, саме вони були найбільш відомі європейському (зокрема, й українському) глядачу – особливо друга з них, що під назвою «Нора» стала для публіки справжнім потрясінням. Такий ефект був пов'язаний з новизною як самої форми ібсенівських аналітичних драм, так і їхнього змісту.

19 вересня 1878 р. Ібсен написав «Нотатки до сучасної трагедії», які вважаються першим начерком до п'єси «Ляльковий дім».

От як драматург формулює основні проблеми задуманої ним «сучасної трагедії»: «Існують два види моралі, дві совісті: одна для чоловіка й зовсім

інша для жінки. Вони не розуміють один одного, однак жінку в практичному житті оцінюють за чоловічими законами, начебто вона зовсім і не жінка, а чоловік.(...)

Жінка не може бути сама собою в сучасному суспільстві, що є виключно чоловічим суспільством, де закони диктують чоловіки й де чоловіки ж обвинувачують і судять жінок за їхні вчинки, виходячи зі своїх власних поглядів».

Вам, напевне, відомо, що проблеми жіночої емансипації широко обговорювалися в Європі як мінімум із середини ХІХ ст. За цей період у «суспільстві, що є виключно чоловічим», сформувалася потреба в розумних жінках. Залишаючись істотами по суті безправними (європейки ХІХ ст. не мали виборчого права, права обиратися до парламенту, очолювати державу, їх не допускали в університети тощо), жінки, проте, були «допущені» до читання серйозної літератури, обговорення найважливіших питань буття... Однак варто було їм, переконавшись у власній спроможності мислити, спробувати застосувати це щодо вирішення практичних питань власного життя, на них чекала «сучасна трагедія».

Здавалося б, Нора Хельмер, героїня «Лялькового дому», не мала жодних підстав нарікати на долю. Дружина успішного адвоката, вона все життя була оточена любов'ю і турботою — спочатку батька, потім чоловіка... Однак дріб'язкова, з «жіночої» точки зору героїні, подія — Нора підробила батьків підпис на фінансовому документі — руйнує «ляльковий дім», з таким смаком зведений для неї чоловіками. Відтак Нора вперше стикається з реальним життям — з тим, за словами Ібсена, «виключно чоловічим суспільством, де закони диктують чоловіки й де чоловіки ж обвинувачують і судять жінок за їхні вчинки, виходячи зі своїх власних поглядів».

Нора збиралася розповісти про свій вчинок батькові, але той несподівано помер. А от зізнатися чоловікові, як з'ясувалося, вона боїться, тому що немає між ними справжньої, не «лялькової», довіри...

Однак чи не дрібнувата ця чисто побутова драма для «сучасної трагедії»? Звідки світовий успіх, ридання глядачок на спектаклях, більше того — сотні, а може, й тисячі родин, зруйнованих за прикладом Нори, що зрештою покинула свій «ляльковий дім»?

Так норвезький драматург поступово навчає європейського глядача вирізняти й розрізняти такі поняття, як зовнішня і внутрішня дія та підтекст.


Зовнішня дія — події, що реально відбуваються на сцені.

Внутрішня дія — переживання реальних подій персонажами та складні стосунки між ними, що складаються на психологічному ґрунті цих переживань.



К.Д. Фрідріх.
Кароліна на сходах

Звісно, не лише зовнішня дія впливає на внутрішню, але й внутрішня не менше, а іноді й більше, впливає на зовнішню. Безпосередньо ж вони об'єднуються, зокрема, й підтекстом.

 **Підтекст** — прихований, внутрішній зміст прямого висловлювання.

Першими, класичними прикладами підтексту й відсутності прямих збігів між зовнішньою і внутрішньою діями в п'єсі збагатив світову театральну практику саме ібсенівський «Ляльковий дім».

Зірки театру межі XIX–XX ст., зокрема італійка Елеонора Дузе, українка Марія Заньковецька, росіянка Віра Комісаржевська, у своїх сценічних образах Нори явили світові справді трагічну героїню. Щодо Заньковецької, то її власна жіноча доля багато в чому була «зроблена за рецептом» Нори, відтак і на кону вона «грала саму себе».

Творячи образ Нори, автор позбавив його звичного для героїні трагедії зовнішнього тла — лиходіїв, що бажають їй загибелі, неблаганного фатуму у вигляді непереборних обставин тощо. Лише пізніше літературознавці пов'язали композиційні принципи аналітичних драм Ібсена з принципами побудови античної трагедії, а водночас і з його власною біографією, виявивши в них «тінь батька». І навіть говорячи про «Ляльковий дім», дослідники творчості драматурга до «нової» проблеми — «чоловіка і жінки» часто додають «стару» — «батьків і дітей».

Смерть батька в драмі Ібсена, як і в багатьох античних трагедіях, відбулася до початку першого акту, у передісторії, «за давньої давнини». Однак її тінь лягла на поведінку й світовідчуття головних героїв. Створюваний автором «трагедійності» на користь навіть сюжетна плутанина, адже вона дозволяє глядачеві відчувати всю «густоту» цієї тіні. Підпис на фінансовому документі Нора підробила начебто ще за життя батька. А мотивацією шантажу, якого вона боїться, є те, що дата документа пізніша за дату його смерті. Героїня й далі продовжує діяти «від імені» батька, «замість» батька, але вже без батька. Відтак перед нами постає інфантильний персонаж, що все життя відчуває себе дитиною.

Норвезькі біографи Ібсена (Х. Хейберг, Б.М. Кінк та інші) неодноразово наголошували, що зображення сильного трагічного персонажа, яким стала Нора на театральній сцені, не входило в первісний задум автора. Із цього приводу вони згадують прототип героїні — молоду норвезьку письменницю Лауру Кілер, до якої драматург «виявляв батьківський, хоча й не без відтінку гумору, інтерес». За твердженням біографів, Ібсен цікавився також шлюбом цієї «екзальтованої молодої жінки». Виявляється, що й знамениті слова-поняття «жайворонок» і «ляльковий дім» драматург застосовував, спілкуючись з Лаурою, задовго до того, як задумав свою п'єсу. Ба навіть нерозважливе ставлення до фінансів і фінансових документів вигадана Нора успадкувала саме від реальної Лаури. Скандал в родині Хельмерів і розлучення — теж реальні факти біографії письменниці Кілер. Однак у реальному житті «безвідповідальний жайворонок» не вилетів з насидженого гнізда на волю, а потрапив до психіатричної лікарні, після чого, діставши прощення від чоловіка, повернувся у свій «ляльковий дім».

«Більшість людей помирає, так по-справжньому й не проживши. На щастя для них, вони цього просто не усвідомлюють», — писав Ібсен. Так, якби Норі Хельмер так само, як і її прототипу Лаурі Кілер, не довелося припуститися прикрої юридичної помилки, то їм обом так і не судилося б пожити «по-справжньому». Добре це було б для них чи погано — вирішувати читачеві. Глядачеві ж кінця XIX ст. його видатні сучасниці-акторки вибору не залишали: Нора була для них щирою, справжньою героїнею, адже їм самим так хотілося пожити по-справжньому.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Дайте визначення понять «зовнішня дія» та «внутрішня дія». У чому полягає головна відмінність між ними? Що таке підтекст? На прикладах з драми «Ляльковий дім» поясніть, як він впливає на побудову внутрішньої дії твору.
2. Розкажіть про життя Норі Хельмер до початку дії драми (обов'язково зверніть увагу на два важливі питання: як Нора ставилася до батька й чоловіка і за яких обставин в її житті з'явився шантажист?).
3. Що стало приводом до з'ясування стосунків між Норою та її близькими? Що побачила навколо себе героїня, коли з її очей спала полуда?

II рівень

1. За твердженням норвезьких літературознавців, образ Норі, створений Ібсеном, відрізнявся від персонажа, що постав на кону. Із чим, на вашу думку, пов'язана поява сильної трагічної героїні в сучасних драматургу театральних постановках? Якою, на вашу думку, була Нора в первісному задумі автора?
2. Чи любила Нора Хельмер свого чоловіка на початку п'єси? Як вона сама відповідала на це запитання у фіналі? Чи щира вона у своїй відповіді? Що таке, на ваш погляд, любов?
3. Чи любив Нору її чоловік? Чим готовий і чим не готовий він був жертвувати заради дружини? Що говорить про це сам герой і що йому відповідає Нора? Хто з них, на вашу думку, має рацію?

III рівень

1. Чи можна, на ваш погляд, інсценізувати п'єсу «Ляльковий дім» так, щоб адвокат Хельмер сприймався глядачем як позитивний герой? Сформулюйте режисерське завдання для виконавця ролі Хельмера в такому спектаклі.
2. Чи можна поставити п'єсу Ібсена так, щоб головним носієм зла в ній виступав Хельмер (Крогстад, фру Лінне, Нора)? Сформулюйте режисерські завдання для виконавців кожної з ролей за відповідної інтерпретації п'єси.
3. Розкажіть про роль письменниці Л. Кілер у створенні образу Норі. Які обставини реального життя прототипу не увійшли до сюжету драми? Чому?

IV рівень

1. Скориставшись додатковою літературою та Інтернетом, розкажіть про виконання ролі Норі Е. Дузе, М. Заньковецькою, В. Комісаржевською та іншими видатними акторками — сучасницями Ібсена.
2. Знайдіть відомості про виконання ролі Норі сучасними актрисами.
3. Спробуйте здійснити порівняльний аналіз втілення створеного Ібсеном образу в колишніх та сучасних постановках п'єси «Ляльковий дім».

НОРА ЯК СИМВОЛ

1900 р. «Ляльковий дім» під звичною для всієї Європи назвою «Нора» був поставлений на сцені київського театру «Соловцов».

«Бачила я недавно Ібсенову “Нору” отут на сцені і — от жах! — вона мені не сподобалася. Ця Нора така наївна звірушка...». Це зауваження київської глядачки, висловлене в листі до приятельки, що жила в Чернівцях, цілком можна було б проігнорувати... Якби не одна обставина: літературне ім'я авторки листа — Леся Українка, прізвище її подруги — Кобилянська і обидві вони були досить тонкими поціновувачками не лише літератури, але й театру.

Того ж таки 1900 р. і під впливом того самого спектаклю ще одна українська письменниця, Наталя Кобринська, випустила в Києві брошуру «Про “Нору” Ібсена».

«І чим же є, власне, Нора? — запитувала Кобринська. — Типом не є, бо такою, якою її автор представляє, скоріше є вона якимось патологічним винятком, а не правилом. Психологічним образом також не є, бо проти цього свідчить зовсім не психологічна вмотивованість найважливіших моментів її життя. Бо дійсно, чи можливо, щоб жінка й мати через непорозуміння із мужем так скоро без жалю могла залишити дім і дітей? Щоб, врешті, така жінка, як Нора, що мало чим стояла вище за інтелектуальним розвитком від своїх малолітніх дітей, могла нараз здобутись на чин так героїчний? Чи можливо, аби катастрофа з фальшивим підписом... могла її довести до пересвідчення, що вона мусить стати іншою, що мусить переробитися, перетворитися?.. Безперечно, то є зовсім не вмотивована довільність».

Висновок Кобринської такий: *«Коли маємо дивитися на твір Ібсена як твір мистецтва і коли під мистецтвом розуміємо силу враження, то Нора, представлена як реальна особа, не лише з погляду ідеї, але й з погляду мистецтва виглядає слабо, безцівно й родить скоріше несмак, ніж артистичне вдоволення. Натомість Нора як символ виступає в повній гармонійній цілості, набирає правдивої естетичної досконалості й робить колосальне враження»*.

Як ми невдовзі пересвідчимося, нові віяння в мистецтві кінця XIX ст. полягали якраз у тому, щоб залишити читача, слухача, глядача сам на сам із безпосереднім враженням творця художнього твору від оточуючої дійсності. Тимчасом у Ібсена все навпаки: враження відходить на другий план порівняно із символом як результатом узагальнення, зробленого самим митцем.

Ведучи розмову про класичний реалізм Стендаля й Бальзака, новітній реалізм Флобера й Мопассана і навіть натуралізм Золя, ми не раз відзначали нібито той самий принцип зображення дійсності, за якого живий і цілком пізнаваний персонаж є все ж таки *концептуальним*, тобто має очевидні риси попереднього авторського відбору й узагальнення. Однак у «класичних» і «новітніх» реалістів, ба навіть у натуралістів, то було узагальнення багатьох подібних явищ дійсності, тобто *типізація*. А от Нора, яка залишила у своєму «ляльковому домі» аж ніяк не лялькових дітей, тому що в неї «відкрилися очі» на «стан жінки в суспільстві», як цілком слушно зауважила Н. Кобринська та й прекрасно знали пересічні глядачі, — «не тип».



К.Д. Фрідріх. Жінка і вранішня зоря

Не зрозумівши й не пробачивши Нору-жінку, глядачі другої половини ХІХ ст., проте, зрозуміли й відчували Нору-символ. І символ цей був глибшим від гасла «Даєш жіночу емансипацію!». Символ цей — загальнолюдський, тому що вказує на непорозуміння глибоке, непорозуміння загальнолюдське, котре, по суті, завжди, тією чи іншою мірою, існувало й існує між чоловіком і жінкою.

Ібсен за своїм віковим, «генераційним» статусом мав би належати до класиків реалізму. Якщо сприймати його саме таким, тоді молоді глядачки, подібні до Лесі Українки, мали рацію. Виховані на новому мистецтві «безпосередніх вражень» — на Чехові або Мопассані, на підтвердження своїх суспільних прав вони чекали отримати від класика реалізму не «наївну звірушку», а психологічно переконливий жіночий тип.

Утім, варто було поставити аналітичну драму Ібсена в інший контекст, у контекст нового художнього методу — символізму, як і ставлення до неї докорінно змінилося. І та ж сама Леся Українка вже не в дружньому листі, а в серйозній критичній статті «Європейська соціальна драма наприкінці ХІХ століття» зазначала: *«Читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібрето було незалежним від музики»*.

Отже, драма Ібсена є аналітичною не лише в тому розумінні, що, аналізуючи сьогодення головного персонажа, ми, як правило, знаходимо в його минулому якусь, найчастіше ганебну, таємницю. Аналітична вона ще й

тому, що зрештою змушує читача або глядача підпорядкувати своє сприйняття того, «що діється на сцені» (зовнішньої дії), тому, «що там *говориться*» (з урахуванням підтексту й внутрішньої дії). А значить — побудувати сприйняття твору за тією самою моделлю, за якою відбувалося і його створення: від філософської проблеми — до філософського ж узагальнення, до загальнолюдського символу. І якщо процес створення «Лялькового дому» починався з міркувань автора про існування «двох видів моралі, двох совістей: одна для чоловіка й зовсім інша для жінки», то це не тому, що він заздалегідь знав, що робитиме із цією ідеєю і як, власне кажучи, оцінює існування «двох совістей».

Навпаки: глибинне проникнення в людську душу змушує драматурга вивести на сцену жінку-символ, у якої немає нічого, крім її «жіночої совісті» (немає навіть «материнської совісті»!). Їй не потрібно «прощення» другої половини людства. Проте їй потрібна хоча б спроба розуміння. Бунт заради розуміння — сутність мистецтва (і не лише мистецтва) межі XIX–XX ст., уперше відкрита й продемонстрована, напевне, саме Ібсеном і, напевне, саме в «Ляльковому домі».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Кого можна назвати головним героєм (головними героями) «Лялькового дому»?
2. Які слова Нори пояснюють назву п'єси?

II рівень

1. Хто з героїв «Лялькового дому» протягом дії істотно змінює свої погляди на життя? Чи вважає автор здатність людини змінюватися позитивною якістю? Чи можна назвати Нору Хельмер позитивною героїнею (враховуючи відповідь на попереднє запитання)?
2. Як ви оцінюєте чоловіка, що залишає дружину й дітей, або жінку, що залишає чоловіка й дітей? Чи можна в цьому розумінні назвати Нору Хельмер позитивною героїнею «Лялькового дому»? (Аргументуйте свою відповідь).

III рівень

1. Що ми дізнаємося про життя фру Лінне наприкінці другої дії п'єси? Який стосунок це має до життя головної героїні?
2. У якому розумінні вчинок Нори у фіналі п'єси можна назвати початком її самостійного життя? Чи не стане подальша доля героїні повторенням історії фру Лінне? Чи не під впливом фру Лінне Нора приймає рішення у фіналі п'єси? Якщо так, то як ви оцінюєте цей вплив?

IV рівень

1. Визначте епізод, що є кульмінацією п'єси. Чому, на вашу думку, драматург «відтягує» кульмінаційний момент? Які вчинки героїв створюють напруження в третій дії?
2. У яких художніх прийомах виявляється майстерність Ібсена-драматурга? Чи справедливо, на вашу думку, сучасники дорікали автору «Лялькового дому» слабкістю психологічних мотивувань?

Українська гімназія №6 м. Харків
БІБЛІОТЕКА Інав. №

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

«ДІАЛОГ КУЛЬТУР» ЧИ БАГАТО МОНОЛОГІВ?

(А. ЧЕХОВ. «ЧАЙКА»)

ПЕРЕМОЖНА ХОДА «ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ»:
МОСКВА – ПЕТЕРБУРГ – КИЇВ

«Театральна революція», перші паростки якої ми щойно спостерігали в Норвегії, наприкінці XIX ст. триумфально крокувала Європою...

У цей час на теренах Російської імперії офіційна столиця Петербург з її казенними, «імператорськими» театрами почала втрачати значення театральної столиці — цю роль поступово перебирала на себе динамічніша, відкрита для «приватної» ініціативи Москва. У 1880-х роках тут засновують численні приватні театри, актори яких стають улюбленцями публіки з усіх соціальних прошарків. Одним з них був молодий актор Микола Соловцов, особливо гарний у ролях так званого російського ампула. Кремезний, русявий, круглолидий — справжній «русак», він до того ж мав приємний баритон і талант переконливо передавати нюанси поведінки «простої людини», що ідеально відповідало вимогам російської реалістичної драматургії (наприклад, п'есам Олександра Островського). Однак таких п'ес було замало, насамперед бракувало комедій та водевілів.

Одного разу на виставу французького водевілю Соловцов, який виконував у ньому головну роль, запросив свого приятеля **Антон Павлович Чехов (1860–1904)**. Творчість цього письменника ви вже вивчали, знаєте його біографію, читали його блискучі гумористичні оповідання. На той час, про який ми ведемо мову, Чехов уже мріяв про драматургію, мав навіть готові п'єси, та про це мало хто знав, бо сам автор вважав свої перші спроби в драматичному роді ще недосконалими. Аж тут, побачивши приятеля «французом», Антон Павлович обурився. І за декілька днів написав майже на той самий комічний сюжет російський водевіль з двома суто російськими комічними характерами — чоловічим (звісно ж, для Соловцова) та жіночим. Назвав Чехов свою п'єсу «Ведмідь», що відповідало суті головного героя — сильного, незграбного чоловіка, який не знає світських умовностей, сердиться на весь світ, проте має добру душу.

Ця проста, без претензій, але блискуче написана п'єска принесла неабиякий успіх і Чехову, і Соловцову. Тепер уже не лише московські, а й петербурзькі актори та режисери в один голос умовляли автора «Ведмеда» написати серйозний драматичний твір. Відтак наприкінці 1880-х років побачила світ чеховська драма «Іванов».



А. Чехов



М. Чесоданов-Лілін.
Чеховський «Ведмідь» у театрі
Корша. Шарж

частині Російської імперії. Найбільший успіх мала трупа під керівництвом Соловцова. Побувала вона й у Києві. На той час у місті зі стотисячним населенням не було постійно діючого театру. Українським трупам відкрити його не дозволялося через гоніння царського уряду на українську мову, російські ж не наважувалися на такий крок, не знаючи, чи будуть кияни постійно відвідувати один і той самий театр, не маючи до цього звички.

Однак Соловцов, який добре зрозумів смаки нового, «чеховського», глядача ще в Москві (1890 р. він як режисер поставив там нову драму Чехова «Лісовик»), пізнав його обличчя й у Києві, де було багато інтелігентної молоді зі студентських, творчих, наукових кіл. Саме для неї 1891 р. Соловцов і заснував свій приватний театр (на кошти, зароблені за сім років його роботи, було зведено одну з кращих на той час театральних будівель, що нині належить Національному академічному драматичному театру імені Івана Франка).

На початку 1890-х років Чехов — модний автор, його повісті та оповідання мають успіх, насамперед у молодого читача. Однак своїми першими серйозними драмами — «Івановим» і «Лісовиком» — Антон Павлович незадоволений, вважає їх надто слабкими і надто традиційними. Коли він розмірковує про театр, у ньому наче борються два письменники... Один — майстер, що «знайшов свою манеру», знаний прозаїк, який «не вірить у театр». Другий — молода відчайдушна людина, що незадоволена традиційним мистецтвом, традиційним театром і водночас вірить у театр, вірить у його «магічну» владу над глядачем. Про мистецтво цей молодий драматург говорить так: *«Або потрібні нові форми — або нічого не треба»*. Про себе ж, подібно до пересічного «провінційного» глядача, міг би сказати приблизно так: *«Хто я? Що я? Ні талантів, ні грошей...»*.

Саме так у п'єсі «Чайка» (1896) говорить про себе молодий драматург Костянтин Треплев. Він є ніби однією з «половинок» драматурга Чехова,

Герой її, Микола Олексійович Іванов, — цілком пересічний інтелігент (це символізує його найпоширеніше в Росії прізвище), який нічого не вміє і ні в що не вірить, проте хотів би даремно прожити життя. Він розчарувався у шлюбі, відчуває внутрішню порожнечу й утому. Після смерті дружини Іванов збирається одружитися з дівчиною Сашею, яка прагне врятувати його любов'ю і розумінням. Переконалий, що «нове життя», про яке постійно говорить Саша, не розпочнеться, Іванов у день весілля вкорочує собі віку.

І знову — шалений успіх п'єси у глядачів обох столиць, щоправда, під акомпанемент лайливої критики театральних рецензентів та бурчання «ідейних вождів» у ліберальних журналах. Кілька мандрівних театрів показали «Іванова» майже всій європейській

друга ж — персонаж того самого твору популярний письменник Борис Тригорін. Так з діалогу Чехова із самим собою виникла нова п'єса, яку спіткав скандальний провал у петербурзькому Александринському театрі, а за два тижні чекав гучний успіх у київському театрі Соловцова.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Як загальноєвропейський процес демократизації театрального життя відбувався наприкінці XIX ст. в Російській імперії?
2. Розкажіть, як дружба між Чеховим і Соловцовим вплинула на творче життя обох митців і театральне життя Києва.

II рівень

1. Назвіть ранні гумористичні твори А. Чехова, з якими ви ознайомилися в попередніх класах або читали самостійно.
2. Розкажіть про перехід Чехова-драматурга від водевілів до серйозних драм. Наскільки цей перехід був логічним з огляду на очікування театральних глядачів?

III рівень

1. Подивившись «Чайку» Чехова, Л. Толстой зауважив: *«Літераторів не слід показувати на сцені — нас мало і нами ніхто не цікавиться»*. Як у цій репліці видатного російського письменника виявився його творчий метод?
2. Як ви вважаєте, чи залежить типовість реалістичного образу від реальної кількості людей, які можуть «впізнати себе» (свій характер, спосіб мислення, життєві обставини і навіть свій фах) у персонажі епічного або драматичного твору? (Обґрунтуйте свою відповідь).

IV рівень

1. Перечитайте два останні абзаци огляду і сформулюйте їх як проблему.
2. Прочитавши «Чайку», поміркуйте, чи можна сформульовану вами проблему вважати головною проблемою чеховської п'єси.

«ЗАВДЯКИ ЙОГО ЩИРОСТІ...»

Отже, «Чайка» — це п'єса про те, як писати п'єси, «театр про те», яким повинен бути театр.

У першій дії Костянтин Треплев навіть влаштовує «сцену на сцені» — як Гамлет, причому встигає перекинутися кількома гамлетівськими репліками з матір'ю-актрисою (яка, звісно ж, відповідає йому репліками Гертруди).

Відмінність лише в тому, що герой Шекспіра, як ви, певне, пам'ятаєте, для постановки своєї п'єси звертається по допомогу до професійних акторів. Костя ж пише п'єсу-монодраму для майбутньої актриси, своєї сусідки Ніни Заречної, у яку закоханий. Зрештою вистава його ганебно провалюється, а Ніна закохується у Тригоріна...

Між передостанньою та останньою діями «Чайки» минає два роки. За цей час Треплев стає професійним письменником, а Заречна — професійною акторкою і коханкою Тригоріна. Ніна також переживає смерть дитини і зраду Тригоріна, який повертається до Аркадіної (матері Треплева).

Усі знову збираються в старому будинку біля озера, де колись розпочалася дія. Тригорін привіз Треплеву журнал, у якому надруковано оповідання обох. *«Своє оповідання прочитав, а моє навіть не розрізав»*, — зауважує Костянтин, відкривши журнал на самоті, і робить так само, як Тригорін, — читає власне оповідання. Він добре усвідомлює бездарність твору...

Несподівано до нього приходить Ніна. Вона, навпаки, переконана, що знайшла своє покликання — стала справжньою актрисою. Після візиту Заречної Треплев стріляється.

Це вже останнє самогубство в драматургії Чехова. Та якщо самогубство Іванова в однойменній п'єсі і Войницького у «Лісовику» ще можна було більш-менш однозначно пояснити, то самогубство Кості Треплева не піддається «життєвому» тлумаченню. Добровільно віддавшись страшній спокусі — мистецтву, пов'язавши з ним своє єдине кохання, герой усе поставив на карту — і все програв. Чи то через брак таланту, чи то просто неправильно зрозумівши місце мистецтва у своєму житті.

Усе, чого прагнув Треплев, — це створити в мистецтві «нові форми», за допомогою яких люди зможуть порозумітися між собою. Адже розуміння — хоч би у власній родині, хоч би в стосунках з коханою людиною — це все, що насправді потрібно Кості, як і будь-якому юнакові.

П'єса Треплева, яка звучить у першій дії в Нініному виконанні, свідчить про те, що її автор, як і багато хто з молодих митців його часу, належить до символістів. Іноді до цієї художньої течії зараховували й самого Чехова. Ми, однак, пам'ятатимемо, що «Чайка» — діалог драматурга із самим собою і що в Чехові стільки ж від Треплева, скільки й від Тригоріна. А фактом мистецтва «діалог із самим собою» стає завдяки майстерності письменни-



Сцена з третьої дії п'єси «Чайка» (постановка московського Художнього театру, 1899–1900 рр.)

ка, яка допомагає йому простежити за словами героїв певні закономірні психологічні процеси. І тим самим перевести запитання «Хто має рацію?» в іншу логічну площину, переформулювавши його в такий спосіб: «Чому, власне, виникає суперечка?».

Саме тому в п'єсі Чехова, на відміну від символістської драми, слова героїв не мають першорядного значення. Загалом їхні ролі можна виконати тисячами способів — і всі будуть правильними. Для розуміння ж власне авторського задуму читачу, актору, режисеру слід уважно придивлятися до ремарок — зауважень драматурга, якими супроводжуються репліки й перебиваються монологи персонажів.

Символісти вважали єдиним завданням мистецтва виявлення й відтворення нетлінної краси, через яку має розкриватися ідея добра і правди. Ці краса, добро і правда вічні. Тому, знаходячи або створюючи образ-символ, митець тим самим знаходить спосіб вираження єдиної, незбагненої і вічної сутності явищ і може вступати в діалог з будь-якою культурою минулого, теперішнього або майбутнього. *«Я все мечты люблю, мне дороги все речи, // И всем богам я посвящаю стих»,* — писав молодий поет-символіст Валерій Брюсов у вірші «Я» (1899).

Треплев у цьому схожий на Брюсова та інших, не вигаданих Чеховим, поетів, прозаїків і драматургів, що належали до течії символізму. Водночас він нагадує й деяких героїв чеховських творів. Студенту-богослову Івану Великопольському (оповідання «Студент», 1894) приблизно стільки років, як Треплеву, і він теж переконався, що *«правда й краса... завжди становили головне в людському житті й взагалі на землі»*.

Утім, на цьому спільне закінчується і починається протилежне. Прочитавши оповідання «Студент», що вмістилося на кількох сторінках, ми отримуємо переконливий доказ принципової для Чехова істини: діалог можливий тільки між людьми, які не просто належать до однієї культури, а й поділяють спільні цінності.

Щодо героїв чеховської драматургії, то вони живуть не у вигаданому символістами «столітті діалогу культур», а в тому реальному ХХ столітті, яке тепер, після його завершення, можна було б визначити як «століття тотального непорозуміння». Кожен тут «читає своє оповідання», навіть «не розрізавши» чужого. Діалог між сучасними людьми, не об'єднаними спільними цінностями, принципово неможливий. Можливий у ліпшому разі обмін монологіями — та й то для промовця й слухача було б на краще, якби перший нічого не сказав, а другий нічого не почув. *«Якби ти чув як слід, то я, може, і не говорив би з тобою»,* — звертається у розпалі монологічної промови один з головних героїв чеховської п'єси «Три сестри» (1901) до свого «співбесідника», глухого сторожа.

Коли ж Чехова на схилі літ запитували, який зі своїх творів він вважає найвдалішим (як у творчому, так і в світоглядному розумінні), письменник неодмінно називав оповідання «Студент», адже саме там чітко окреслив власну систему цінностей. Задля чого ж писав іще десять років?... Бо не міг не писати. Тимчасом Л. Толстой підсумував зроблене молодшим колегою так: *«Завдяки його щирості, він створив для всього світу нові форми»*. А інший

сучасник Чехова, письменник і філософ В. Розанов, зауважив, що цей видатний митець *«довів до віртуозності, до генія звичайне зображення звичайного життя»*.

Справді, невдовзі після смерті автора «Студента» і «Чайки» в багатьох літературах Європи й Америки з'явилися «чеховські школи», що розвивали жанри психологічної новели та драми з психологічним підтекстом у тому вигляді, у якому вони були відпрацьовані у творчості російського письменника. На сьогодні за кількістю постановок Чехов-драматург міцно тримає друге (після Шекспіра) місце у світі. «Весь світ» узяв на озброєння створені ним «нові форми». Чому? Бо «форми» ті є тонкими інструментами перевірки наших душ на щирість, а наших цінностей, нашої здатності до цивілізованого діалогу – на справжність.

Чеховська манера письма від його молодих до зрілих років зазнала певної еволюції. Якщо в ранній прозі митця багато сатири, а подекуди й публіцистики, то пізня відрізняється імпресіоністичністю, прихованістю авторської позиції за «просто» враженнями від «просто» буття – звичайного життя звичайної людини.

Парадокс Чехова, однак, у тому, що висміювання і беззастережний осуд обивателя в його ранніх творах, власне, приховували невпевненість молоді людини у власних цінностях, небажання жити «як усі» і незрозуміння, де набратися моральної сили, аби так не жити. Натомість у своїх пізніх творах – тонких, імпресіоністичних, аж надто делікатних у ставленні як до персонажів, так і до самого читача – Чехов твердо й неухильно дотримується власної системи цінностей.

Світове значення чеховської системи цінностей зумовлене передусім її самобутністю. Вона не є запозиченням ні з філософсько-релігійних догм, ні з естетичних теорій. Лікар за освітою і за фахом, Чехов був насамперед практиком. І не лише як медик він допоміг багатьом хворим – він і як письменник лікував моральні хвороби, лікував і продовжує лікувати такі, здавалося б, незцілимі вади, як схильність брехати собі самому, довіряти чужому, а не власному досвіду.

Взірцевими щодо цього є три маленьких, пов'язаних між собою оповідання, так звана маленька трилогія 1898 р.: «Людина в футлярі», «Агрус», «Про кохання». У цих творах автору вдалося не сказати жодного слова «від себе» (тут уже відчувається рука не так прозаїка-імпресіоніста, як вправного драматурга). «За нього» говорять оповідачі. «Маленька трилогія» написана в традиційному для XIX ст. жанрі «мисливських оповідань», а точніше – «оповідань на полюванні», адже полювання тут лише привід зібратися й щиро поговорити про те, що найбільше болить.

Так, у першому з оповідань трилогії – *«Людина в футлярі»* – учитель гімназії Буркін розповідає історію свого колеги Беликова, який щиро вірив у силу урядових циркулярів. Заради них він ладен був повсякчас стежити за «порядними людьми», своїми колегами й учнями, та, «аби чого не сталося», писати на них доноси.

Аж ось Беликов знайомиться з Варварою Коваленко. Знайомство відбувається в домі директора гімназії під час нудного дня народження, який

Варвара з її українською ширістю перетворила на справжнє свято. «Вона заспівала зі справжнім почуттям *«Віють вітри»*, потім ще романс і ще, і всіх нас зачарувала — всіх, навіть Беликова. Він підсів до неї і зауважив: *«Малоросійська мова своєю ніжністю та приємною звучністю нагадує давньогрецьку»*. Тимчасом, згідно з циркуляром (сумнозвісним «валуєвським»), учитель Беликов був зобов'язаний знати: ніякої «малоросійської мови» не існує.

Виконання вихідної арії Наталки Полтавки *«Віють вітри, віють буйні...»* М. Заньковецькою, що стало класичним, не раз чув Чехов, і не тільки з великої сцени, а й на вечірках на кшталт тієї, де Беликов почув спів Вареньки Коваленко:

До кого я пригорнуся і хто приголубить?
Коли тепер того нема, який мене любить.

Коли не взяти до уваги цей заклик однієї самотньої душі до іншої, то годі й зрозуміти, чому «людина в футлярі» буквально кидається назустріч, уперше й востаннє у своєму житті нехтуючи циркуляром, до того ж політичним.

А що ж «порядні люди»? Вони, щойно намітився «діалог культур», зацькували «закоханого антропоса» Беликова, і ця смішна, ба навіть «зловісна» для них людина раптово померла. Оповідач Буркін, також «порядна людина», не приховує своєї радості з приводу смерті колеги й заявляє буквально так: *«Поховати таку людину — то є велике задоволення»*.

Зауважмо, що за радянських часів Беликовим буквально лякали школярів, він-бо не лише «правдою», а й «вірою» служив царському режиму, слова



В. Перов. Мисливці на привалі



Пам'ятник Беликову поряд з таганрозькою гімназією, у якій навчався А. Чехов
(скульптор Д. Бегалов)

ж Буркіна при цьому однозначно вважали «словами автора»... Однак виникає припущення, що коли автор і хотів сказати тут якісь «спеціальні слова», то сказав би ті, які в «Чайці» Треплев говорить Тригоріну, а саме гамлетівську репліку: «Слова, слова, слова...». За словами порядних, сучасних, цивілізованих людей мають стояти справи, а вони, на жаль, не часто свідчать про схильність до «цивілізованого діалогу».

Утім, «цивілізований» чи ні, але саме діалог (полілог) між персонажами «Чайки» став тією «лабораторією» нового світовідчуття, нової драми, нового театру, у якій режисери всього світу відпрацьовують театральну майстерність, а читачі й глядачі можуть перевірити свою спроможність мудро жити на цій планеті серед собі подібних. Ви, напевне, уже прочитали цю чеховську «комедію», а отже, також можете протестувати свої «людські здібності».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Пригадавши матеріал 10-го класу, дайте загальну характеристику символізму як літературного напрямку останньої третини XIX – початку XX ст.
2. Які риси символізму як літературного напрямку, на вашу думку, наявні в монодрамі Костянтина Треплева?

II рівень

1. З яких джерел читач «Чайки» може довідатися про творчий метод і творчі здобутки Тригоріна? Чи можна довіряти кожному із цих джерел? Яка об'єктивна картина складається в результаті їх аналізу?

2. Яку роль у чеховській п'єсі відіграють такі деталі, як убита чайка та опудало чайки? Чи можна названі деталі вважати символічними? (Відповідь на останнє запитання обґрунтуйте).

III рівень

1. У фіналі п'єси Ніна говорить: «Я — чайка... Ні, не те». Чому, незважаючи на ці слова, твір названо «Чайка»?

2. Хто, на вашу думку, є головним героєм (головною героїнею, головними героями) «Чайки»? Чи може його (її, їхню) долю символізувати образ вільної, а потім безглуздо вбитої чайки?

IV рівень

1. Розгляньте репродукцію картини Віктора Васнецова «Альонушка». Визначте спільне в трактуванні символічного жіночого образу цим художником і автором «Чайки».

2. Прочитайте одне з оповідань Чехова, згаданих у розділі, і схарактеризуйте творчий метод його автора (реалізм, імпресіонізм, символізм тощо).



В. Васнецов. Альонушка

«ЦЯ ЧАЙКА... ОЧЕВИДНО, СИМВОЛ...»


У театральній і літературній критиці чимало сказано про те, що загадко-ва чеховська «Чайка» є твором ліричним, поетичним, міфологічним. Якщо це дійсно так, то ми навряд чи уникнемо казково-символічного трактування її головного жіночого образу.

Ніна Заречна — бідна пасербиця, якій дошкуляє злостива мачуха (про це дівчина прямо говорить зі сцени). Перетворившись на чайку (принаймні у власній уяві), вона тікає з дому на інший бік «зачарованого озера», у чудовий світ, де живуть особливі, творчі люди. Звісно, саме там героїня шукає розуміння, кохання, щастя. *«І в н'єсі, по-моєму, неодмінно має бути кохання»*, — говорить вона Треплеву ще до провальної прем'єри його драми.

Це, власне, є «вимога жанру», якої не зрозумів Треплев. Для нього, закінченого егоїста, вихідна «міфологічна» ситуація — не Нініна, а власна. Однак його бажання бути чайкою комічне. Зрештою, слово «чайка» жіночого роду. Або: *«Я мав підлість убити цього птаха... Незабаром у такий же спосіб я вб'ю самого себе»*. Треплев — чайка?... Зрозуміти це справді не так вже й просто, тому цілком природним є відгук Заречної: *«Ця чайка... очевидно, символ, але, вибачте, я не розумію»*.

А от Тригорін натхненно підхоплює цей казково-символічний мотив і будує на ньому свій «сюжет для невеличкого оповідання»: *«На березі озера з дитинства живе молода дівчина... Любить озеро, як чайка, і щаслива й вільна, як чайка. Але випадково прийшла людина, побачила і з нудьги погубила її, як-от цю чайку»*. Ми навіть знаємо цю людину. І це аж ніяк не Треплев, зосереджений виключно на самому собі.

Однак Ніни-чайки не стало, коли згасла любов Тригоріна. Коли вичерпався сам собою «сюжет для невеличкого оповідання». Коли Тригорін забув, що саме він був автором «сюжету», який, щоправда, мав місце не в літературі, а в його й Нініному реальному житті. Тригорін навіть щиро забув, що саме він замовив управителю маєтку Шамраєву опудало вбитої Треплевим чайки. Деталь... Але яка промовиста художня деталь — уже не оповідання Тригоріна, а комедії Чехова!

 Художня деталь (від франц. *detail* — подробиця) — подробиця, риса або штрих, з допомогою яких автор художнього твору дає яскраве й глибоке уявлення про характери героїв, явища або суспільство в цілому.

«Нова драма», взірцем якої стала драматургія Чехова, великою мірою тримається на точних деталях. Всесвітньовідомим став афоризм Чехова: *«Якщо в першому акті на стіні висить рушниця, в останньому вона має вистрілити»*.

Крім того, у «новій драмі» залюбки «граються» з деталями й самі персонажі, чим дещо спантеличують глядача. Щойно він налаштувався сприйняти всерйоз символічну деталь, заздалегідь підготовлену Треплевим, — убиту чайку, як сама Ніна, для якої так старався горе-драматург, називає її незрозумілим символом. Однак символ, якого не розуміють, — це невдалий

символ, але вдала деталь! Коли ж із «символу» роблять опудало, то його не розуміє вже не тільки Ніна, а й Тригорін: минула любов — минули і її символи.

Така концентрована художня деталь — чайка — недаремно дає назву й самій вірцевій «новій драмі». І недаремно та ж сама чайка й досі прикрашає завісу московського Художнього театру, який моментом свого народження як вірцевого театру «нової драми» вважає виставу чеховської «Чайки» 1898 р.



Сцена зі спектаклю «Чайка»
(постановка Театру імені Мосради,
режисер А. Кончаловський,
2004 р.)

Однак повернімося до почуття Тригоріна, що так швидко згасло. Ніна це хоч і важко, але пережила. Впоратися з особистою драмою героїні допомогло мистецтво, у якому вчителем її був зовсім не Треплев, а (віддамо йому належне) саме Тригорін. *«Я тепер знаю, розумію, Костя, що в нашій справі — однаково, граємо ми на сцені чи пишемо — головне не слава, не блиск... а вміння терпіти. Умій нести свій хрест і віруй. Я вірую й мені не так боляче, і коли я думаю про своє покликання, то не боюся життя»*, — говорить Заречна.

Чи почув її Треплев? Якщо й почув, то занадто пізно. Якщо Ніна — не чайка, то хто ж чайка?.. Та саме той, хто так себе від початку й заявив. І тепер йому доводиться «убити самого себе, як цю чайку». Це водночас і трагічно, і смішно. Це іронія долі, комедія самого життя...

Проте хіба могло таке трапитися в житті?

Аби дати відповідь на це запитання, варто повернутися до Києва, до того знаменного для українських театралів 12 листопада 1896 р., коли після провалу в петербурзькому імператорському Александринському театрі чеховська «комедія» була поставлена в театрі Соловцова.



МОСКОВСЬКИЙ ТЮР

«ЧАЙКА»: КИЇВСЬКА ПРЕМ'ЄРА 12 ЛИСТОПАДА 1896 р.

Довідавшись, що нова, ще ніде не опублікована комедія Чехова прийнята до постановки в Александринці, Соловцов негайно звертається до Антона Павловича з проханням дозволити йому «на згадку про колишню дружбу» поставити п'єсу в Києві «раніше, ніж вона піде на імператорській сцені». Оскільки відповіді письменника на листи й телеграми Соловцова не збереглися, ми можемо лише припустити, що Чехов таки надіслав до Києва примірник «Чайки» (адже прем'єра тут незабаром відбулася), але з умовою не показувати вистави до прем'єри в Петербурзі.



М. Амалатбеков.
На «Чайку». Шарж

Подальші події, пов'язані з «Чайкою», напевне, піддали дружні почуття Соловцова до її автора серйозним випробуванням. Річ у тім, що київським театрам, смаки яких не вирізнялися незалежністю від суджень столичної критики, уже 18 жовтня 1896 р. стали відомі подробиці скандалу (саме тоді в петербурзьких газетах розпочалося цькування чеховської п'єси).

Тими ж днями на рекламних тумбах Києва з'явилися дивні афіші соловцовського театру. Спочатку на них було зображено звичайнісіньке пташине яйце, трохи згодом – яйце з тріщинкою, а незабаром пташеня, що пробиває шкаралупу. У перших числах листопада афіші знову замінили – пташеня перетворилося на чайку. Зображення супроводжувалося інформацією про те, що 12 листопада скандально відому п'єсу буде показано в Києві. Театральні сноби і тоді, і згодом дорікали Соловцову за цей

«американський» рекламний трюк. Тимчасом установка на епатаж у ситуації, що склалася, була єдино правильною як з комерційних, так і з художніх міркувань.

Постановку «Чайки» Соловцов доручив режисерові й акторові Рубену Чинарову, з яким співпрацював ще від часів служби в московському театрі Корша. Спектакль пройшов триумфально. Був аншлаґ, були й захоплені відгуки театральних критиків. Негативна рецензія з'явилася лише в газеті «Киевлянин», яка й досі не могла вибачити Чехову жартівливого «повідомлення» в одній з його ранніх гуморесок: *«Співробітник "Киевлянина", начитавшись московських газет, зробив у себе обшук. Не знайшовши нічого крамольного, він усе ж таки здався поліції»*.

А от рецензент київської газети «Жизнь и искусство», дошукуючись причин успіху «Чайки» в Києві, натякав на тамтешніх прототипів її героїв. Один з них – молодий київський письменник Віктор Бібіков, що пішов із життя за п'ять років до прем'єри п'єси. Подібно до Треплева, він був відомий як «декадент», а «за паспортом – київський міщанин», жив у нужді, шукав і не дошукався прихильності столичних знаменитостей.

Отже, сюжет твору Чехова є цілком реальним, а не умовно-символічним. Однак чи можемо ми сьогодні погодитися з таким його трактуванням, за яким «нові форми» чи то в мистецтві, чи то в житті є суцільною маячнею «декадента» Треплева? Саме так, за свідченнями рецензентів, у київській постановці подавав образ чеховського героя актор Олександр Анчаров-Ельстон, і саме так у цілому трактував п'єсу відомий комік Рубен Чинаров. Те, що поверховий «герой-коханець» Анчаров-Ельстон (Треплев) професійно поступався прекрасному, глибокому актору Миколі

Рощину-Інсарову (Тригорін) і яскравій трагедійній актрисі Ганні Пасхаловій (Ніна), також не пішло на користь чеховському Треплеву та його ідеям про «нові форми». ㄴ

Утім, ця історія, що розпочалася в позасценічному житті «київських міщан-декадентів», у ньому ж мала й несподіване продовження. За два роки й два місяці після прем'єри «Чайки» в театрі Соловцова театральна Росія була приголомшена трагічною звісткою з Києва: художник Малов застрелив актора Рощина-Інсарова — коханця своєї дружини актриси Пасхалової.

«Що Ви скажете про вбивство Рощина-Інсарова чоловіком Пасхалової? — запитав Чехова приятель-драматург Щеглов-Леонтьєв. — Що це за плутанина в сучасному житті! Я всіх трьох добре знав — і всі троє хороші й талановиті люди — здавалося б, жити й радіти!!!»

А тепер уважно прочитайте відповідь Чехова: «Мені завжди видавалося, що Ви несправедливі до сучасного життя, і завжди видавалося, що це відбивається болісним здриганням на плодах Вашої творчості... Я далекий від того, аби захоплюватися сучасністю, проте слід бути об'єктивним...».

«Бути об'єктивним» — ось головне гасло Чехова-драматурга, а разом з тим і « нової драми » в цілому. Для Чехова, так само як і для Ібсена, « нові форми » були не самоціллю, а засобом пізнання нової, складнішої реальності. На це головне завдання спрямовані й знаменитий чеховський підтекст, і неповторні, властиві лише Чехову прийоми використання художньої деталі. Світ, у якому значення мають не слова, а те, що залишається поза ними, конче потребує « нових форм » пізнання й спілкування. Чи не з цим пов'язані незмінний успіх чеховської драматургії та унікальна роль театру у світовій культурі ХХ — початку ХХІ ст.?

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Дайте визначення поняття «художня деталь» і доповніть його конкретними прикладами з п'єси «Чайка».
2. Поясніть, що таке підтекст. Наведіть кілька реплік або діалогів із «Чайки», зміст яких неможливо зрозуміти лише на основі сказаного (тексту), без урахування того, що прямо не висловлюється (підтексту).

II рівень

1. Розгляньте шарж М. Амалатбекова «На "Чайку"» і спробуйте за ним визначити ставлення автора малюнка до автора п'єси та її критиків.
2. У чому полягала загадковість «Чайки» та незвичність театральнo-драматургічної мови Чехова для сучасників письменника?

III рівень

1. Чому, на вашу думку, п'єса, постановка якої на імператорській сцені в Петербурзі спричинила скандал, лише за два тижні по тому зажила успіху в приватному театрі Києва?
2. Розгляньте репродукцію картини «Канкан» французького художника Жоржа П'єра Сьора, сучасника і ровесника Чехова. Яким, на ваш погляд, є ставлення автора картини до «нових форм» мистецтва й життя?

IV рівень

1. Розгляньте фото сцени з вистави «Чайка» у постановці Театру імені Мосради (2004) і спробуйте визначити, які персонажі на ньому зображені.
2. Як ви вважаєте, чи можливо в принципі поставити «Чайку» як комедію? Якщо ви бачили подібні вистави, розкажіть про них. Якщо ні, окресліть імовірну режисерську концепцію такої постановки.



Ж.П. Сьора. Канкан

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЛЮДИНА І НАДЛЮДИНА

(Дж.Б. Шоу. «Пігмаліон»)

«СПАДКОЄМЕЦЬ ШЕКСПІРА»

XX століття на величезних обширах Британської імперії та її домініонів, де ніколи не сідало сонце (коли заходило в Канаді, то вже сходило в Австралії), настало майже точно за календарем.

Річ у тім, що спосіб життя пересічного британця традиційно визначався характером життя вищого світу, а точніше — королівської сім'ї. Епохи, стилі архітектури, літературні напрями — усе це в Британії мало ім'я правлячого монарха: література вікторіанської доби, елизаветинська література, стиль архітектури тюдор, яacobинський стиль меблів тощо. І ця традиція — аж ніяк не формальність. Протягом багатьох віків вона відбивала сам дух остров'ян-британців.

Щодо XIX століття, то воно увійшло в історію Великої Британії як доба вікторіанства, адже минуло під знаком тривалого, від 1837 до 1901 р., правління королеви Вікторії I, з її культом сімейних цінностей і суворой моралі. Коли ж королева Вікторія, «бабуся всіх європейських монархів», померла і трон перейшов до її сина Едварда VII, старі вікторіанці (та й не дуже старі, як-от милий, чесний, старомодний доктор Ватсон — герой-оповідач славнозвісних «Пригод Шерлока Холмса» Артура Конан Дойла) з подивом виявили, що перебувають в оточенні досі замаскованих едвардіанців — досить-таки зрілих, дещо цинічних (як-от Шерлок Холмс), у яких давно вже склалися, хоч і публічно не виявилися, побут і характер, відмінні від «офіційних» поглядів британця і тим більше британки.

Ці едвардіанці чудово, за дитячими спогадами, описані письменницею-аристократкою, названою батьками на честь королеви. Ідеться про роман *Вікторії-Мері Саквілл-Вест (1892–1962)*, який так і називається — «The Edwardians» (1930), що можна було б перекласти як «Едвардіанці», але за змістом твору — краще «Едвардіанки». Це роман про те, як на початку минулого століття хазяйки спадкових замків влаштовували заміські пікніки з ночівлею, пильно стежачи за тим, щоб кімнати «the recognised lovers», тобто чоловіків і жінок, чиї любовні зв'язки були відомі й визнані у вищому товаристві, розташовувалися по сусідству.

Інший англійський письменник, *Джон Бойнтон Прістлі (1894–1984)*, чие дитинство також припало на межу століть, у своїй оповіді про цю епоху — під тією ж назвою, що й роман Саквілл-Вест, «The Edwardians» (1970), — береться виправдати «the recognised lovers»: «*Врешті-решт, це було суспільство, де більшість шлюбів укладалися батьками та їхніми адвокатами... Розлучення було немислиме, відтак цілком простимо було жертвам раннього безлюбного шлюбу пуститися в довгий таємний роман з тим, з ким насправді вони повинні були перебувати в шлюбі*». Однак у тому самому творі Прістлі не без подиву зазначає про едвардіанців таке: «*Здається нам, вони були безтурботно всеїдні*». Тобто мало замислювалися над тим, з ким

саме зі своїх численних «пригод» «насправді повинні були перебувати в шлюбі»...

Від самого початку едвардіанської доби, яка різко змінила уявлення англійців про мораль і сенс життя, література не лише закономірно цікавилася «революцією звичаїв» у Великій Британії, а й чимало їй сприяла. До того ж на початку XX ст. культурні впливи континенту й США для пересічного британця обернулися спокусою самому визначати систему власних життєвих цінностей. Те, що найвидатніший англійський письменник-едвардіанець *Девід Герберт Лоуренс (1885–1930)* визначив як «відповідальність за спільні проблеми», «відповідальність за майбутнє», «відповідальність за думку і напрямок розвитку», ніби слід було узяти на себе пересічному члену суспільства, яке прагло бути демократичним. Цю, за словами Лоуренса, «нестерпну» відповідальність, що «отруїла» життя британця на межі XIX–XX ст., воліли розділити й дами-суфражистки (від англ. *suffrage* – виборче право). У той самий час, коли англійки, досхоchu наплакавшись на виставах драм Ібсена, здобули виборче право, британські робітники домоглися восьмигодинного робочого дня, натомість втративши спокій на решту годин доби, бо теж стали «відповідальними».

Мирну, збалансовану двопартійність – винахід британського генія для максимальної формалізації демократії – на межі століть (років на двадцять) було порушено: поряд з торі й вігами з'явилася третя сила – «робоча партія», лейбористи, що впевнено крокувала до своєї першої (1924) перемоги на парламентських виборах і формування першого лейбористського уряду.

Більшість англійських письменників, чия творчість припала на першу половину й середину XX ст., чітко розподілилися за генераціями відповідно до точки відліку – початку XX ст., едвардіанської доби. Так, вищезгадані Прістлі, Саквілл-Вест і їхні ровесники за часів запаморочливого падіння британців з висот «небесного» святенництва в безодню найцинічнішої розпусти були ще дітьми, тобто не були і не могли бути едвардіанцями. А от Лоуренсу, сину шахтаря й учительки, на початку XX ст. було близько шістнадцяти. У багатьох представників його покоління, які, розпочавши життя едвардіанцями, так до кінця з цією «червоточиною» і залишилися, людина й людство викликали таку ненависть, що вони почали мріяти про «отруйний газ», який перетворив би «Лондон на Помпеї».

Однак був серед британських письменників і такий, що, народившись у середині XIX й доживши до середини XX ст., безболісно перетнув межу вікторіанства й едвардіанства. Він завжди залишався сучасним, здійснив справжню реформу літератури й театру і своєю не злою, не цинічною іронією пом'якшував труднощі й прикрощі «перехідної доби», тривалість якої була зумовлена двома світовими війнами. Ім'я цієї фантастичної людини – **Джордж Бернард Шоу (1856–1950)**.

Аналізуючи «феномен Шоу», англійські критики навіть висловили припущення, що «секрет» полягає в ірландському походженні письменника. Міф про хитрих, дотепних ірландців, поширений у Великій Британії, нагадує міф про хитрих і дотепних українців, створений росіянами. Щоправ-

да, міфи час від часу стають реальністю, про що свідчить творчість таких геніїв світової літератури, як реформатор англійської літератури Джонатан Свіфт і реформатор російської літератури Микола Гоголь.

Джордж Бернард Шоу народився в Дубліні в сім'ї збіднілого ірландського дворянина, що змушений був служити дрібним клерком. У п'ятнадцять років майбутній письменник теж розпочав кар'єру клерка, але перспектива повторити батьківську долю й жити у провінційному тоді Дубліні його аж ніяк не влаштовувала. Юнак вирішив присвятити себе літературі. Ідея ця припала до душі і його матері. Сильна жінка, що, розлучившись з невдахою-чоловіком, заробляла на життя викладанням музики й співів, вона власним коштом утримувала цілком уже дорослого сина, терпляче чекаючи на його письменницьке визнання.



Дж.Б. Шоу

Відтак оселившись у Лондоні, дев'ятнадцятирічний Шоу береться до свого першого роману, а протягом 1879–1888 рр. пише ще п'ять. Утім, і британські, і американські видавці, яким письменник-початківець пропонував свої твори, були одностайні: він не має таланту, подальші літературні спроби безперспективні. Щоправда, упертий ірландець не зважав на «смертний вирок» — і, як невдовзі з'ясувалося, мав рацію. Шоу жартував, що оскільки його давній рід походить від Макдуфа з трагедії Шекспіра «Макбет», то сам він є законним спадкоємцем великого Шекспіра.

Не пройшовши в літературу через парадний вхід, Шоу скористався, так би мовити, службовим. Свою аудиторію він знайшов серед відвідувачів знаменитого Куточка оратора в лондонському Гайд-парку. Там юнак відразу уславився як вправний парадоксалист (це мистецтво саме було в моді — пригадайте Оскара Уайльда) та пропагандист популярних на той час соціалістичних ідей. Він навіть виступив одним з фундаторів відомої соціалістичної організації і в соціалістичному журналі надрукував усі свої романи.

Приблизно в той самий спосіб Шоу прийшов і в драматургію, яка надалі стала основним родом його творчості. У музичній, а згодом у театральній критиці з'явилося нове загадкове ім'я — GBS. Цей GBS невдовзі зажив слави інтелектуала, непримиренного парадоксалиста, який не має жодних авторитетів.

«Театр, — писав Шоу, — не може приносити задоволення. Він зраджує своє призначення, якщо не виводить вас із себе». На його думку, драматург має «вищу мету, ніж бавитися самому і бавити людей: він повинен тлумачити життя».

Як театральний критик Шоу наполягав на тому, що британський театр не повинен відсторонюватися від революційних процесів «оновлення драми», які відбуваються по всій Європі. Проблема вікторіанської публіки

була не так в її консерватизмі, як у тому, що вона навіть не усвідомлювала, наскільки консервативна, бо просто не вважала за потрібне цікавитися тим, що відбувається на континенті. Однак епатажні статті Шоу таки привернули увагу британців до європейської «нової драми».

1891 р. було надруковано статтю «Сутність ібсенізму: що нового привнесла норвезька школа?», якою Шоу фактично розпочав боротьбу за перегляд застарілих поглядів на життя й моральних переконань вікторіанців. Він писав: *«Покоління, яке могло спокійно прочитати всього Шекспіра і Мольєра, Діккенса й Дюма — від першої до останньої сторінки, проте без найменших інтелектуальних або моральних незручностей, — дивлячись п'єсу Ібсена або читаючи роман Толстого, спотикається на кожному кроці, відчуває свою інтелектуальну й моральну неповноцінність, втрачає всю свою побожність і всі свої попередні уявлення про правильну або неправильну поведінку»*.

«Сутність ібсенізму», за Шоу, полягає в тому, що у своїх творах норвезький драматург відображає реальне загострення соціальних та морально-психологічних проблем напередодні нового століття і що сама форма, побудова його п'єс віддзеркалює це загострення. Розмірковуючи про потребу англійського театру в «ібсеністичній» драматургії, Шоу наголошує, що вітчизняні драматурги повинні не формально наслідувати Ібсена, а привертати увагу до болючих проблем суспільства, про які за часів вікторіанства говорити було неприпустимо.

Від «слів» Шоу переходить до «справи». Всесвітньовідомим драматургом він став ніби випадково. Коли мода на незалежні приватні театри нарешті досягла й британської столиці, з Шоу сталося те саме, що наприкінці 1880-х років з Чеховим у Москві. У 1892 р., запропонувавши свою п'єсу новому «Незалежному театру», який саме переживав «репертуарний голод», він дістав згоду. За словами Шоу, режисер театру «як людина виняткового оптимізму й підприємливості, пішов на цей крок без вагань». То була п'єса «Будинки вдівця».

Деякі рецензенти зазначали, що замість драматичного твору автор «підсунув» публіці ту саму соціалістичну пропаганду, що становила зміст його промов у Гайд-парку. *«Я не досяг успіху, — писав Шоу, — але я викликав сенсацію, — і сенсація ця так припала мені до душі, що я сповнився рішучості спробувати ще»*.

П'єсу «Професія місіс Воррен» (1893), що, як і попередня, увійшла до циклу «Неприємні п'єси», було заборонено через «аморальність». Відтак чотири наступних твори драматург об'єднав під назвою «Приємні п'єси». Серед них — «Людина та зброя» (1894), сюжет якої композитор Штраус використав для оперети «Шоколадний солдатик», ніби пророкуючи цим світовий успіх майбутньої музичної комедії «Моя прекрасна леді» за п'єсою Шоу «Пігмаліон». Третій цикл, названий драматургом «П'єси для пуритан» (1901), став знаковим у розумінні переходу від вікторіанської доби «пуритан» до едвардіанської доби «життєлюбів».

Шоу започаткував у театрі жанр рімейку (англ. *remake* — переробка). Так, у драмі «Людина та Надлюдина» (1902) він перетворює легендарного іспан-

ського серцеїда Дон Жуана Теноріо, персонажа «мандрівного» сюжету, на сучасного англійського інтелігента й соціаліста Джона Теннера, а іспанку Донну Анну на юну енергійну англійку Енн Вайтфілд, яка вперто переслідує героя, бажаючи вийти за нього заміж. Свою п'єсу за чеховськими мотивами «Дім, де розбиваються серця» (1919) Шоу назвав «фантазією в російському стилі на англійські теми». У цьому творі один з принципів чеховської «нової драми» — персонажі повсякчас чогось очікують, але нічого не трапляється або трапляється не те, на що чекають, — він довів до абсурду, виявивши саме ту тенденцію розвитку театру, що надалі привела до виникнення течії «театру абсурду».

1925 р. Шведська королівська академія присудила Дж.Б. Шоу Нобелівську премію. Від належних йому грошей драматург офіційно відмовився, попросивши використати їх для фінансування перекладу творів шведських письменників англійською мовою.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Схарактеризуйте британських вікторіанців і едвардіанців.
2. Розкажіть про шлях Дж.Б. Шоу в літературу.

II рівень

1. У чому, за Дж.Б. Шоу, полягає «сутність ібсенізму»? Які вимоги висував до англійського театру Шоу-критик, посилаючись на художній досвід Г. Ібсена та Л. Толстого?
2. 1892 р. з Шоу в Лондоні відбулося те саме, що наприкінці 1880-х років з Чеховим у Москві. Проаналізуйте ці епізоди, пов'язані з приходом до театру двох великих драматургів, і спробуйте довести, що такий збіг є закономірним.

III рівень

1. Назву циклу творів Дж.Б. Шоу «Приємні п'єси» вважають вдалим прикладом іронії. Поясніть, у чому вона полягає, зважаючи на сприйняття критикою і публікою попереднього циклу п'єс драматурга.
2. Назвіть твори світової та української літератури, головним героєм яких є Дон Жуан. Чим образ легендарного іспанця, створений Дж.Б. Шоу, відрізняється від інших?

IV рівень

1. Прочитайте п'єсу Дж.Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця (Фантазія в російському стилі на англійські теми)».
2. Які з принципів чеховської «нової драми» виявилися близькими англійському драматургу?

ГАЛАТЕЯ, АБО ПОПЕЛЮШКА: ІСТОРІЯ «ФАНТАСТИЧНОГО МІЖКЛАСОВОГО СТИБКА»

Загалом Дж.Б. Шоу написав близько шістдесят п'єс. Однак репутацію одного з найвидатніших драматургів ХХ ст. принесла йому насамперед п'єса «Пігмаліон. Роман в п'яти діях» (1913), побудована на переосмисленні «вічних» образів у сучасних обставинах.

Ми вже знаємо, що для Шоу, так само як для Ібсена й Чехова, «нові форми» були не самоціллю, а засобом пізнання нової реальності. Якщо ібсенівські «нові» драми умовно називають «аналітичними», а чеховські — «ліричними», то за п'єсами Шоу закріпилася назва «драми ідей», або «інтелектуальні», або «парадоксальні» драми...

Інтелектуальна драма — це вельми поширена жанрова форма драматургії XX ст., у якій головний драматичний конфлікт ґрунтується на філософській дискусії, а його розв'язання зазвичай полягає в перемозі однієї з протилежних точок зору на філософську проблему, що розглядається в п'єсі.

«Пігмаліон» є настільки яскравим прикладом інтелектуалізму й парадоксалізму Шоу, що викликає навіть думку про певну самопародію, принаймні самоіронію, якій, до речі, драматург віддавав перевагу над усіма можливими формами сприйняття людиною самої себе і в якій його біографи вбачають головний «рецепт» плідного й щасливого життя майже до ста років.

Інтелектуальний характер драматургії Шоу в «Пігмаліоні», як майже в усіх його п'єсах, виявляється у так званому конфлікті ідей. Власне, у комедії він утілений як специфічно «філологічний конфлікт», точніше — «філологічний парадокс». Парадоксальною є ідея, до якої нібито приходять усі учасники «конфлікту ідей» у творі: забезпечення соціальної рівності шляхом опанування всіма прошарками суспільства правильної вимови.

Однак перш ніж заглибитися у світ ідей, навколо яких точиться дискусія в п'єсі Шоу, слід пояснити зміст її назви, зокрема зв'язки (збіги та відмінності) комедії з давньогрецьким міфом про Пігмаліона.

За прадавніх часів жив собі цар Кіпру Пігмаліон, який на дозвіллі полюбляв займатися скульптурою. Одного разу він вирізьбив таку прекрасну статую, що закохався в неї, але красуня зі слонової кістки, звісно ж, не могла відповісти на його почуття. Зглянувшись на страждання царя, богиня Афродіта оживила статую, яка стала дружиною Пігмаліона й отримала ім'я Галатея.

Узявши міф за основу драматичного сюжету, Шоу, як завжди, наскрізь пронизує його іронією. Професор англійської фонетики *Генрі Хігінс*, укладач «Універсального алфавіту Хігінса», самовпевнено вважає себе новим Пігмаліоном, котрий створив прекрасну Галатею — себто зробив «чарівну леді» з малопривабливої квіткарки *Елізи Дулітл*. А глядач, задалегідь повіривши в міфологізм комедії, терпляче чекає щасливого фіналу. «І, зрештою, в п'єсі обов'язково має бути кохання...», — як наївно зауважувала Ніна Треплеву в першому акті чеховської «Чайки».

Однак сам драматург, виступивши як режисер, суворо заборонив виконавцям головних ролей — популярним акторам Стеллі Кемпбел і Герберту Трі — грати закоханих! Так, можливо, на якусь мить Еліза й закохалася в Хігінса — як Ніна у Тригоріна (теж у певному розумінні Пігмаліона)... Проте на обох дівчат чекає суворий шлях незалежної жінки (пригадаймо ще й Нору Ібсена), до якого у фіналі обох «комедій» вони абсолютно готові. А «комізм» полягає саме в тому, що самовпевненість чоловіків урешті-решт

буде посоромлено (знову пригадуються слова Ніни про Тригоріна в останньому акті «Чайки»: *«Він не вірив у театр, сміявся з моїх мрій»*).

Однак на відміну від Ніни Заречної, Еліза Дулітл здійснює ще й «фантастичний міжкласовий стрибок» (за словами Шоу). Справді, зваживши на кастовість тогочасної Британії, саме фантастикою можна назвати припущення, що нібито здобуття доброї гуманітарної освіти і внаслідок цього пробудження почуття власної гідності відкривають квіткарці з робітничого Іст-Енду шлях до вищих верств суспільства.

Шоу й сам, мабуть, відчував непевність долі своєї героїні після чудового перевтілення, бо в післямові до комедії висловив припущення, що вона може вийти заміж за світського неробу Фредді й за матеріальної підтримки Хігінса й Пікерінга відкрити власну квіткову крамницю.



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

ПІГМАЛІОН І ГАЛАТЕЯ: ЖИТТЯ ПРОДОВЖУЄТЬСЯ

Відкритий фінал — важлива, проте аж ніяк не єдина риса «Пігмаліона» Дж.Б. Шоу, що спонукала й до сьогодні спонукає численних режисерів, акторів і композиторів до «співтворчості» з його автором.

Останній приклад — новий російський фільм за мотивами «Пігмаліона» *«Квіти від Лізи»* (2010), автори якого скористалися саме з припущення англійського драматурга, висловленого в післямові до комедії. Дія цієї мелодрами відбувається в сучасній Москві й у фіналі Ліза таки відкриває власну квіткову крамницю. «Пігмаліон»-професор — уже не фонетист, а літературознавець, фахівець з англійської літератури — для цього заставляє власний будинок у друга-банкіра, а з Лізою-«Галатеєю» все ж таки одружується, повернувши сучасність («через голову» едвардіанської Британії) до античного першоджерела.

Треба, однак, мати на увазі, що за кожною новою спробою перевтілення цих безсмертних образів стоїть і надалі безперечно стоятиме не лише істо-



Г. Тарханова в ролі Лізи.
Кадр з фільму *«Квіти від Лізи»*
(режисер А. Селіванов, 2010 р.)



С. Немоляєва в ролі матері
професора Левітіна. Кадр з фільму
«Квіти від Лізи» (режисер
А. Селіванов, 2010 р.)



Кадр з фільму-мюзиклу
«Моя прекрасна леді»
(режисер Дж. К'юкор,
1964 р.)

рія модифікацій античного міфу, але й історія його переосмислення як самим Шоу, так і тими авторами, які безпосередньо скористалися історією професора Хігінса та Елізи Дулітл.

Сам Шоу переробляв фінал своєї п'єси кілька разів: від рішучого й назавжди прощання Лізи з Хігінсом аж до її повернення, але не як дружини або коханої, а виключно як друга й ділового партнера. Причиною такого занепокоєння драматурга щодо відповідності своєї «фантазії» соціальній правді було суворе виховання в школі соціально-психологічного реалізму кінця XIX ст. — школі Ібсена й Толстого, прихильність до якої він проголосив ще в ранніх статтях. «Вічні» символи, казковість, міфологічність ця школа поставила під сумнів ще з часів

«Пер Гюнта». І якщо чарівна музика Гріга ще за життя Ібсена почасті повернула його п'єсу в царину казки, з якої вона так рішуче пішла, то за життя Шоу ніхто не наважився зазіхнути на його популярний сюжет.

Проте вже за шість років після смерті драматурга і до дня його сторіччя, 1956 р., в театрах Європи й Америки з тріумфом був поставлений мюзикл Фредеріка Лоу «Моя прекрасна леді» (автор лібрето — Алан Джей Лернер). Ця легка музична мелодрама з «хеппі-ендом» не сходить зі сцен світу до сьогодні й за кількістю постановок уже набагато випередила своє літературне першоджерело. (Чим ще раз довела безсмертя казки і смертність реалізму).

Невдовзі, у 1960-х роках, екрани світу обійшов справжній «хіт» тієї доби — прекрасний фільм-мюзикл американського режисера Джорджа К'юкора, що так само називається «Моя прекрасна леді». У ньому роль Лізи блискуче виконала неперевершена зірка Голівуду Одрі Хепберн, а відомий англійський актор Рекс Харрісон був цілком переконливий у ролі професо-




Одрі Хепберн



Рекс Харрісон

ра Хігінса. Стрічка отримала вісім «Оскарів», у тому числі як найкращий фільм, за режисерську роботу, головну чоловічу роль, операторську роботу, костюми, художнє оформлення та аранжування музики.

У 10-х роках ХХІ ст. суспільство залишається «кастовим», а отже й комедія Шоу не втратила своєї актуальності. Молодь зі «спальних» районів сучасних мегаполісів не краще володіє літературною мовою, аніж Еліза Дулітл володіла мовою Шекспіра. Саме це й доводить уже згаданий російський фільм. Невимушену переконливість подій, що відбуваються за сценарієм, забезпечує передусім ідея режисера Андрія Селіванова взяти на роль молодого професора-літературознавця представника потомственої московської інтелігенції Олександра Лазарева (молодшого), а на роль його матері — справжню матір актора, блискучу комедійну актрису Світлану Немоляєву. Що ж до нової Лізи — Глафіри Тарханової, то їй не довелося довго шукати «прототипів». Адже сучасні дівчата пострадянського простору, незалежно від національного й соціального походження, здебільшого охочіше наслідують мову й манери «спадкової прибиральниці», аніж тендітної «тургенівської дівчини». Аби «виправити» таку Галатею, її справді треба дуже віддано кохати. Герой Олександра Лазарева (молодшого), впертий, цілком прагматичний, але «невиправний» інтелігент Левітін, виявляється здатним на таке почуття — неочікувано для себе і свого оточення... 



О. Лазарев (молодший)
у ролі професора
Левітіна. Кадр з фільму
«Квіти від Лізи»
(режисер А. Селіванов,
2010 р.)

«Його недбалий жвавий тон свідчить про те, що він таки невинуватий», — останнє, що говорить драматург про свого Пігмаліона — професора Хігінса. Отже, слово «роман» у підзаголовку комедії таки не зайве: до послуг читача — психологічні мотивування автора в ремарках, до послуг режисерів і акторів — ті самі ремарки, що роблять п'єсу не тільки не легшою, а неймовірно складною для постановки. Хто не вірить, нехай спробує продемонструвати свою «невинуватість» за допомогою «недбалого жвавого тону».

Однак повернімося до невинуватості професора Хігінса. На думку Шоу, невігласа виправити можна, а от людину обізнану, що має стійкі, нехай навіть безглузді, переконання, — ніколи. Отже, інтелектуальна драма професора Хігінса починається і завершується парадоксом. Хіба ж не так називається його невинуватість? Адже *парадокс* — це логічна суперечність, котра полягає в тому, що в процесі її доведення створюються умови для одночасного доказу істинності й хибності певного твердження. Причому доведення істинності цього твердження обов'язково веде до визнання його хибності, і навпаки.

Кожне малописьменне вуличне дівчисько можна зробити щасливим, давши йому гуманітарну освіту, — це парадокс. Кожного професора можна

перекопати в обмеженості його буцімто універсальної теорії – також парадокс. Коли ці два парадокси стикаються в реальному житті, виникає подвійний парадокс. Бо ж щастя, цілком можливо, саме в тому, що на найвищих щаблях освіченості улюблена теорія видається універсальною. А елементарний «лікнеп» аж ніяк не гарантує ні високого інтелекту, ні омріяного щастя... Щоправда, досконале володіння рідною мовою, яке іноді є більшою проблемою, ніж, скажімо, опанування іноземних мов, – теж щастя.

На підтвердження останньої думки звернімося до статті Миколи Павлова «Феномен Шоу для українського читачтва» (післямова до першого повного українського видання «Пігмаліона»). *«Для читача було б дивно, якби мова лондонця, хай навіть у перекладі, набула рис говірок Житомищини, Харківщини чи Тернопільщини. Тому слід шукати якнайспільніших рис неправильного українського розмовного мовлення – вони мають бути однаково прозорими й зрозумілими для всього українського читачтва»*, – пише перекладач.

У першій дії комедії Еліза Дулітл спілкується на так званому кокні (англ. *cockney*) – лондонському суржику, що походить з робітничих кварталів Іст-Енду. Він, як будь-який суржик, не дозволяє сказати щось більш-менш психологічно складне і замість прояснювати думку зводить її нанівець. От як, наприклад, це показує М. Павлов у своєму блискучому (а для декого й повчальному) перекладі:

Квіткарка. Тіки ж ви не думайте, що це я собі милостиню...

Хігінс (*грімає на неї*). Сядьте, я кому сказав?!

Пані Пірс (*суворо*). Сідайте, дівчино. Робіть, що вам кажуть.

Квіткарка. Нуууу! (*Стоїть з напівошелешеним, напівобуреним виглядом*).

Пікерінг (*з вишуканою люб'язністю*). Чи не бажаєте сісти? (*Ставить стільця ближче до каміна, поміж ними з Хігінсом*).

Квіткарка (*непевно*). Ну, що ж... Це мона».

На погляд українського перекладача, «Пігмаліон» – п'єса здебільшого про фонетику й граматику. Утім, цю загалом правильну думку слід сприймати крізь призму славнозвісної іронії Шоу.

Як ми пам'ятаємо, головний пафос п'єси Чехова полягає в тому, що в сучасному світі слова нічого не варті, але варте те, що лишається поза словами. Парадокс, який привносить у цей пафос Шоу (і цим, звісно ж, іронічно притлумлює його), можна було б сформулювати так: у сучасному світі слова нічого не варті, але варта правильна вимова слів.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про професора Хігінса. Хто він за фахом? Чи любить він свою роботу?
2. Розкажіть про Елізу Дулітл. Як вона познайомилася з професором Хігінсом?

II рівень

1. Яку роль у житті культурного європейця (зокрема, англійця) відіграють фонетика й граматика? А яку роль вони відіграли в житті Хігінса та Елізи? Чи поділяєте ви думку перекладача М. Павлова про те, що «Пігмаліон» Дж.Б. Шоу – це п'єса здебільшого про фонетику й граматику?

2. Який стосунок до взаємин Хігінса й Елізи має античний міф про Пігмаліона? Чи можна назву п'єси Дж.Б. Шоу вважати іронічною?

III рівень

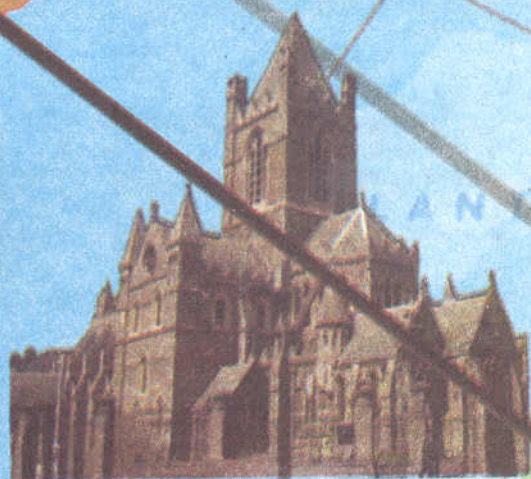
1. Які епізоди комедії «Пігмаліон» викликали у вас сміх? Спробуйте пояснити, що саме вас розсмішило.
2. Чи можна назвати п'єсу Дж.Б. Шоу ліричною комедією? (Поясніть свою відповідь).

IV рівень

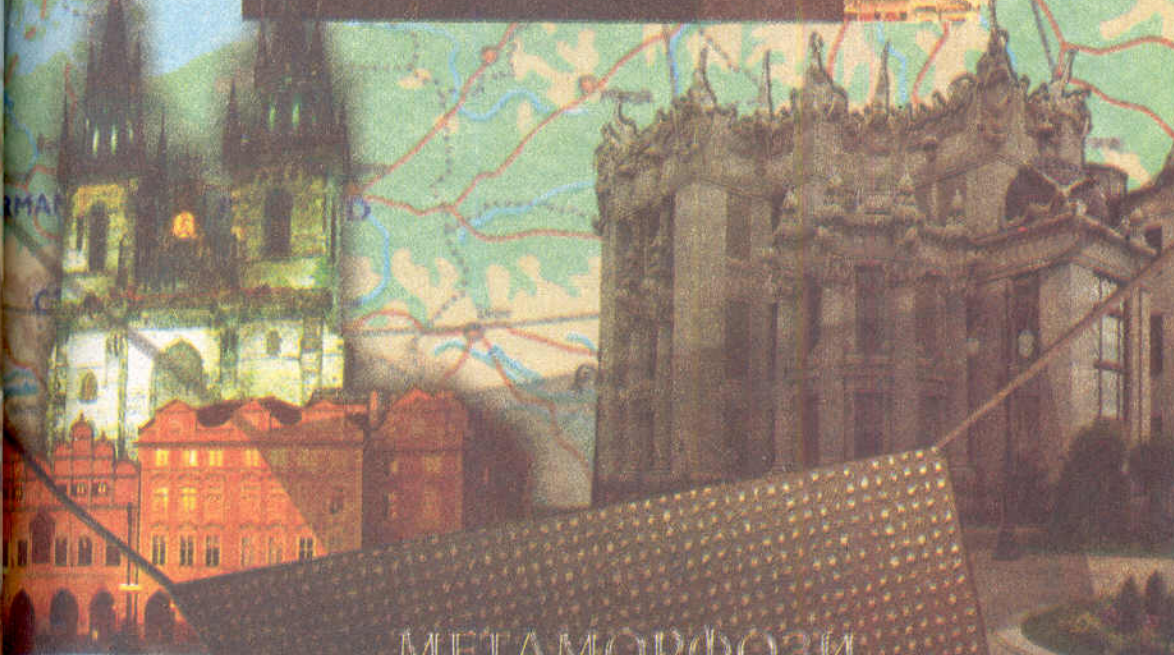
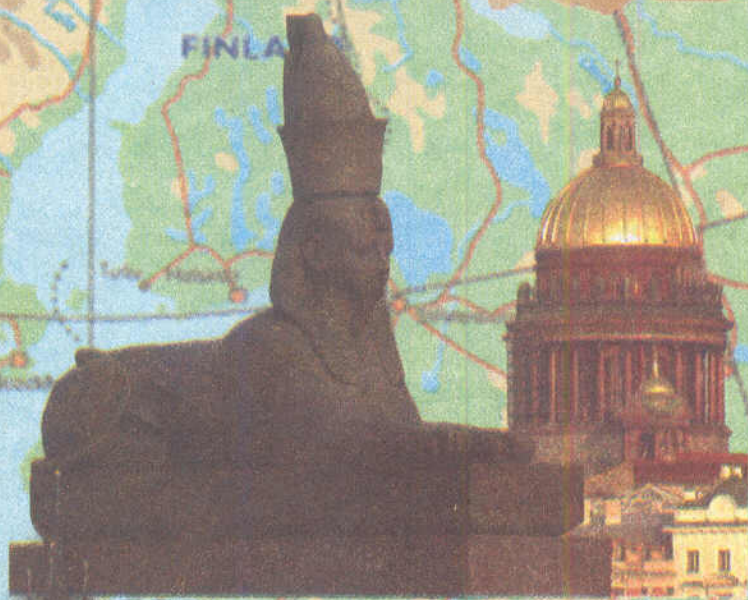
1. Як «Пігмаліон» Дж.Б. Шоу пов'язаний з розвитком європейського психологічного театру, з традиціями Ібсена й Чехова?
2. Визначте роль авторських описів (ремарок) у «Пігмаліоні». У чому полягають основні особливості «театру Шоу»? Що робить його п'єси складними для постановки?

ПІДСУМКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Поясніть, чому норвежця Г. Ібсена вважають зачинателем європейської «нової драматургії», новатором сцени.
2. Поясніть, чому А. Чехова вважають драматургом-новатором.
3. Визначте спільні риси творчості А. Чехова та Г. Ібсена.
4. Чим можна пояснити близькість основних параметрів драматургічної естетики Дж.Б. Шоу (інтелектуальний характер драми, відкритий фінал творів тощо), А. Чехова та Г. Ібсена?
5. Перечитайте відгуки Лесі Українки й Н. Кобринської на постановку «Нори» («Лялькового дому») Ібсена в театрі «Соловцов» (с. 14). Пригадайте, коли було написано «Ляльковий дім», здійснено постановку «Нори» в Києві, написано й уперше поставлено в Києві «Чайку» Чехова. Як контекст чеховської драми міг вплинути на сприйняття ібсенівської драми тим самим глядачем у тому самому театрі?
6. Спробуйте знайти в комедії «Пігмаліон» вияви «ібсенізму» й «чеховізму», які Дж.Б. Шоу обстоював як театральний критик.



ЧАСТИНА ДРУГА



МЕТАМОРФОЗИ

(Із літератури першої половини XX століття)

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

МОДЕРНІЗМ – НЕОКЛАСИКА – АВАНГАРД

БУРХЛИВИЙ І СУПЕРЕЧЛИВИЙ

Суспільно-історичний розвиток світу в першій половині XX ст. був бурхливим і суперечливим. Зміна світоглядних та естетичних систем у свою чергу спричинила складність і неоднозначність художнього процесу, нечувані метаморфози (перевтілення) звичних видів і жанрів мистецтва.

У цей період відбувся глибокий структурний переворот в естетичній свідомості й художній творчості, формувалися нові принципи й структури естетико-художнього мислення та нова система літературних напрямів, стилів і жанрів. За цей час змінилися навіть роль і функції мистецтва в житті суспільства, причому ці зміни були аж надто серйозними й здебільшого, мабуть, незворотними. Порівняно з XIX ст. змінилися і самі люди. В обіг входили такі поняття, як «нова людина» та «надлюдина».

Звісно, «нова людина» з'явилася не раптово. Усе почалося ще на зламі століть, власне, із чергової (в європейській історії) кризи антропоцентризму.

Навіть якщо ви забули, що таке антропоцентризм, то, певно, легко здогадаєтеся, що означає це слово, пригадавши оповідання А. Чехова «Людина в футлярі». Ось учитель Беликов заходить у клас, здійсмає палець догори й урочисто промовляє: «*Антропос!*». Давньогрецькою мовою, яку Беликов викладав гімназістам, це означає «людина». Так, людина є найвищою цінністю – і, як справжня цінність, має зберігатися... у футлярі. Справді рідкісний музейний експонат, диво дивне – антропос у футлярі!

А ще, як найвища цінність, людина може вважатися центром Усесвіту. Таке світорозуміння і називається антропоцентризмом. «*Людина – це звучить гордо!.. Людина – ось правда... Усе – заради людини, усе – в ім'я людини!*» – проголошує герой п'єси «На дні» (1902), написаної Максимом Горьким (псевдонім російського письменника Олексія Максимовича Пешкова; 1868–1936), молодшим сучасником і почасти учнем А. Чехова. Знайдіть місце людини у світобудові – і ви зрозумієте, де центр Усесвіту.

То де ж воно, це місце? Як і в оповіданні Чехова, у п'єсі Горького на це запитання відповідає назва. Жалюгідні горьківські жебраки, котрі проголошують «святую правду» про «горду людину», мешкають у брудному притоні, тобто пробувають на самому дні життя.

Що це – насмішка над антропоцентризмом, а водночас і над гуманізмом? Адже якщо людина – не в центрі, якщо вона – не найбільша цінність, то що ж тоді її щастя, її права і свободи?¹

Як ми пам'ятаємо, сама ідея гуманізму виникла за доби Відродження. Щоправда, ця епоха, відповідно до своєї назви, скромно вдавала, що не ви-

¹ У «Словнику іншомовних слів» (К., 1977. – С. 187) гуманізм визначається так: «Ставлення до людини як до найвищої цінності, захист права особистості на свободу, щастя, всебічний розвиток і прояв своїх здібностей».



Е. Мунк. Попіл

найшла його, а лише відродила античний «гуманізм». Тим самим було започатковано ідею маятника: античність поставила людину «мірою всіх речей»¹ — Середньовіччя загнало її в «належний» куточок Усесвіту; Відродження (людина знов у центрі) — бароко (знову глухий кут); класицизм — рококо; просвітництво — романтизм... Далі — позитивізм у філософії, реалізм у літературі та мистецтві: людина знову прагне осмислити своє центральне становище, яке забезпечується передусім можливістю правильно, адекватно пізнавати світ. Віра в цю можливість (*раціоналізм*) стає основою нового гуманізму.

Щоправда, такий гуманізм відводить людині всього лише наступну після мавпи сходинку до вершини еволюції. Однак при цьому всіляко наголошує: мавпа не може пізнати світ як ціле і тому не може його перетворити. Натомість людина не тільки правильно пізнає, а й правильно перетворює світ. Та й узагалі «мавпяча» теорія другої половини XIX ст. (*дарвінізм*) ніколи не заважала поважному ставленню до самої людини, у якийсь парадоксальний спосіб вона навіть його заохочувала. Пригадаймо одного з героїв роману Л. Толстого «Анна Кареніна»: *«Він вважав, що російський мужик за розвитком стоїть на перехідному щаблі від мавпи до людини, а разом з тим на земських виборах найохочіше тиснув руку мужикам і вислухував їхні думки»*.

Байдуже, що «горда людина» знаходиться «на дні» — доводить до логічного кінця ідею пізнання-перетворення німецький філософ Карл Маркс

¹ Насправді ідея про людину як «міру всіх речей» (цей вислів належить давньогрецькому філософу Протагору) була не «центром», а «глухим кутом» античної філософії. Досить лише зауважити, що з нею полемізував засновник магістральної течії античної філософії Сократ.

(1818–1883), міркування якого, до речі, суттєво вплинули на автора п'єси «На дні». Для Горького (на відміну від Чехова) людина таки в центрі, хоч центр цей поки що на дні. Уже відбулися перші «повстання мас». Уже на сто років уперед створено гімн повстанців усіх націй — автор, французький поет-робітник *Ежен Потье* (1816–1887), так і назвав його: «Інтернаціонал» (1871). Цей сумнозв'исний вірш починається вражаючою картиною гніву «низів», бунту соціальної безодні:

Повстаньте, гнані та голодні
Робітники усіх країн!
Як у вулкановій безодні
В грудях у нас клекоче гнів!..

«Інтернаціонал» містить зловісне пророцтво: «*Хто був нічим, той стане всім!*».

Слово «пролетар» (від лат. *proletarius* — жебрак), яке ще наприкінці XIX ст. було лайкою (наприклад, у «Чайці» Чехова), на початку XX ст. стає самоназвою тих, хто збирався стати — і став — усім. Горьківські жебраки, піднявшись із самого дна, справді заволоділи світом.

Звісно, людянішим світ після цього не став. В ім'я щастя й величі мас було найзручніше розправлятися з конкретною людиною — як це й передвіщав свого часу Ф. Достоевський. XX століття уславилося тим, що під гаслами кращої долі для всіх знищило найбільшу за всю історію людства кількість конкретних людей. Чергова криза антропоцентризму, що починаючи з творів Достоевського охопила всю європейську літературу останніх десятиліть XIX ст., була попередженням, точніше кажучи, — про роцтвом.



Б. Кустодієв. Більшовик

Однак тут знову підтвердилася біблійна істина: «Ніхто не пророк у своїй вітчизні». Саме Європа, письменство якої наприкінці ХІХ ст. в яскравих трагічних образах передвіщало ідейну кризу антропоцентризму, уже на початку ХХ ст. стала ареною Першої світової і кривавих громадянських війн. З них і розпочинається історія Новітньої доби, яка має і свою велику літературу, і своїх пророків, до яких знову ніхто не дослухався.

Марксистський парадокс (щастя всіх попри кризу традиційного гуманізму і завдяки «повстанню мас») захопив багатьох інтелектуалів зламу століть. Проте аж ніяк не всіх. Адже Маркс ґрунтував свій прогноз на наступне століття (як з'ясувалося, майже цілком хибний) на «точних розрахунках» популярної тоді науки економіки. Тимчасом переважна більшість митців і літераторів звикла довіряти власній інтуїції – і тим філософам, які її обожнювали. Модними напрямками філософії ХХ ст. стали так звана *філософія життя* (її найвідоміший представник – Фрідріх Ніцше, 1844–1900) і філософія інтуїції (або *інтуїтивізм*, засновник – Анрі Берґсон, 1859–1941). Ці та подібні світоглядні концепції ґрунтувалися на спільній ідеї *ірраціоналізму*, тобто визнанні принципової неможливості пізнати світ таким, яким він є.

Хто ж знає істину, якщо не людина?.. Ми пам'ятаємо, як відповідав на це запитання Достоевський, прогноз якого на ХХ ст. виявився майже цілком правильним. Якщо найвища цінність – людське щастя, а «найрозумніша» істота – сама людина і вона ж є «мірою всіх речей», тоді замість щастя на людство очікує хаос, війна всіх проти всіх. «Якщо Бога немає, то все дозволено». Якщо ж Він є, то з цього автоматично випливає, що людина не є вищою цінністю (тому алогічними видаються такі ідейні конструкції, як, наприклад, «християнський гуманізм»).

Проте вже ХІХ століття було добре обізнане з людською впертістю. Типовими образами нової людської породи – «людини впертої» – стали Жульєн Сорель і Емма Боварі, Онегін і Базаров... «Людина вперта» повірила в те, що кузня її щастя – це її власні розум, серце, руки... А Бог?.. Оскільки ми в Нього не віримо, то це означає, що Він помер, – такий висновок зробили ідеологи «людини впертої», «людини сильної», що «вбила» навіть самого Бога. У цьому розумінні початок ХХ ст. відрізнявся від початку попереднього століття лише тим, що в ХІХ ст. культ сильної особистості поділяли люди також сильні – якщо не тілом, то хоч духом (як, скажімо, Жульєн Сорель). Тепер же культ індивідуалізму став ідеологією слабких. А це означало, що замість залежності від релігії або суспільства слабка людина просто потрапляє в нові залежності: від сильнішої особистості, тобто лідера, або різноманітних збуджуючих засобів (алкоголю, наркотиків тощо), або – найчастіше – від того й іншого разом.

У такій світоглядній ситуації люди жадібно кидалися на нові книжки, які й досі залишалися основним засобом поширення інформації. Причому найбільш популярними були не наукові монографії, не філософські розвідки, а романи, збірники поезій або драм. Читач, вихований на взірцях письменства «золотої доби» – ХІХ ст., призвичаївшись до реалістичної типовості, до пізнавальності художньої літератури, саме в ній продовжував



Дж. де Кіріко. Ностальгія
за нескінченністю

шукати вичерпної і переконливої відповіді на всі свої запитання. Однак те, що він там знаходив, змушувало говорити про справжню, а не лише календарну, зміну епох.

Така різка зміна всіх світоглядних засад знов-таки не є новиною в історії людства. Саме поняття «золотої» та «срібної» діб — античного походження. За Гесіодом («Роботи і дні»), наділені надприродними якостями люди Срібної доби, що настала після Золотої, нічим не поступалися своїм попередникам, крім... скромності. Відтак гордіня призвела їх до загибелі — вони були знищені Зевсом за те, що відмовилися приносити жертви богам.

У Римі в перші століття нашої ери також відбулися культурні зміни, які дали підстави говорити про те, що після Золотої доби Вергілія та Горация настала Срібна доба. Римська цивілізація відчувала власну старість. Тепер поети не так втішалися гармонією античної мудрості на тлі імперської величі, як насолоджувалися дрібницями культурного життя. Саме в цьому розумінні та з прихованим посиленням на античність поети-ерудити кінця XIX ст. проголосили «срібну добу» європейської культури. Культури, що виступала вже не Гераклом, який розчищає Авігіїв конюшні життя, а Нарцисом, що тішиться власною красою...

Не забудьмо: гордіня призводить до загибелі людей Срібної доби. Замість приносити жертви богам, вони з будь-якого приводу починають пишатися й тішитися собою. *«Людина — це звучить гордо!..»*.

Якщо не віра в Бога (для людей межі XIX—XX ст. «Бог помер» — або вони померли для Бога), то принаймні попередній досвід мусив підказати, що гордіня має погані наслідки для цивілізації. Адже не вперше людство задумало збудувати безбожне Місто Людини, де «хто був нічим, той стане всім». *«І сказали вони: "Тож місто збудуймо собі та башту, а вершина її аж до неба. І зробимо собі Ім'я..." І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі — і вони перестали будувати те місто»* («Буття»).

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про суспільно-історичний розвиток світу в першій половині XX ст. і поміркуйте про його неоднозначні зв'язки з культурним і літературним процесом.

2. Схарактеризуйте світоглядну своєрідність антропоцентризму й гуманізму початку XX ст. після кризи антропоцентризму в другій половині XIX ст.

II рівень

1. Стисло схарактеризуйте нові впливові філософські течії кінця XIX ст. (марксизм, філософія життя, інтуїтивізм). Спробуйте спрогнозувати поведінку фанатичних прихильників кожної з них у суспільному житті, а також вплив цих філософських концепцій на митців.

2. Спробуйте спрогнозувати соціально-політичні наслідки культу сильної особистості як ідеології слабких.

III рівень

1. Розкажіть про походження поняття «срібна доба» й поясніть його значення наприкінці XIX – на початку XX ст.

2. Скориставшись знаннями, здобутими в 10-му класі на уроках з української та світової літератури, поясніть значення слів «декадент» і «декаданс» наприкінці XIX – на початку XX ст.

IV рівень

1. Звернувшись до довідкової літератури та Інтернету, знайдіть додаткову інформацію про одну з впливових філософських течій кінця XIX ст. (марксизм, філософія життя, інтуїтивізм).

2. Напишіть коротку (одноактну) іронічну «інтелектуальну драму» в стилі Дж.Б. Шоу, персонажі якої штучно (скажімо, у вигляді пари) побудували б свій конфлікт навколо однієї з нових філософських ідей кінця XIX – початку XX ст.

ВІД СТИЛЮ МОДЕРН ДО МОДЕРНІЗМУ

Не варто думати, буцімто вся література «срібної доби» пройнята такою агресією, як «Інтернаціонал» Е. Потье або «На дні» Максима Горького. Загалом культура декадансу здебільшого була наслідком кабінетних і студійних експериментів інтелектуалів, які нібито не претендували ні на що, крім власного задоволення, а також (хоч і не завжди) грошей за літературну (мистецьку) працю.

Кардинальні зрушення у світогляді, філософському мисленні, формі та змісті творів мистецтва подавалися як прагнення до створення нової «художньої мови», адекватної розумовим, естетичним, ба навіть побутовим потребам людини XX ст. Терміни, які ще наприкінці XIX ст. з'явилися в художній критиці для позначення нових естетичних явищ здебільшого в архітектурі – французький «Art Nouveau» (нове мистецтво) або англійський «Modern Style» (сучасний стиль), – наголошували насамперед на ужитковому значенні мистецтва для сучасної людини. В умовах бурхливого розвитку європейських міст, коли міщани з тісних комірчин переселялися до нових квартир у багатоповерхівках, вони ще хотіли «жити красиво» – але водночас і комфортно. Навіть сьогодні, у 10-ті роки XXI ст., будівлі в стилі модерн прикрашають Київ, Харків, Львів, Одесу і, власне, є найзручнішими для життя й праці попри те, що більшість з них уже відсвяткувала своє сторіччя. Те саме можна сказати про всю Європу: від Барселони до Сарато-

ва саме архітектурний стиль модерн втілює своєрідні характери й обличчя старовинних міських центрів.

Кожен з «великих стилів» європейського мистецтва має свій провідний вид, який за певної доби задавав тон розвитку всіх інших видів мистецтва. Для бароко це живопис, для класицизму — театр, для романтизму — музика, для реалізму — література. Стиль модерн починається з архітектури. Саме вона декларує як свободу, так і масштаби змістовно-формальних перевтілень, здатність митця впоратися з будь-яким «упертим» простором, а здавалося, — і часом (як співали трохи згодом, «підкоряти простір і час»).

Виникає тип «людини модерну», яка все знає, все вміє, здатна розв'язати будь-яку проблему — як філософську, так і технічну. Наведемо кілька прикладів.

У 1908 р. бельгійський письменник-символіст *Моріс Метерлінк* (1862–1949), найвідоміший драматург тогочасної Європи, довірив першу постановку своєї п'єси-казки «Синій птах» найвідомішому тогочасному режисеру, засновнику знаменитого московського Художнього театру *Костянтину Станіславському* (1863–1938). Станіславський вирушив знайти автора «Синього птаха» до Нормандії, де той жив у шойно придбаному колишньому абатстві — типовий шик у стилі модерн.

На залізничній станції стояло кілька автомобілів (вони тоді були ще великою рідкістю). «Один із шоферів гукнув мене, — згадував пізніше режисер. — Я озирнувся і побачив голена, поважного віку, сиву кремезну красиву людину в сірому пальті й шоферському картузі. Шофер допоміг мені зібрати мої речі, потім повів до автомобіля... Немоżliво було милуватися краєвидами чарівної Нормандії за тієї швидкості, з якою ми мчали. На одному з поворотів, біля виступу скелі, ми мало не налетіли на екіпаж. Однак шофер вправно звернув, не зачепивши коня. Коли їхали повільніше, то перекидалися зауваженнями про автомобіль, про небезпеку швидкої їзди. Нарешті я спитав, як справи в пана Метерлінка. «Maeterlink? — вигукнув він здивовано. — C'est moi Maeterlink!» (Метерлінк? Я і є Метерлінк!)»

Так романтичний небожитель, мешканець середньовічного абатства цілком у дусі модерну виявився вправним технарєм у картузі шофера...



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

АРХІТЕКТОРИ МОДЕРНУ

Іспанський інженер і архітектор *Антоніо Гауді* (1852–1926) був майстром на всі руки. Син мідника, свій перший твір він виготовив із заліза, що завдяки надзвичайній пластичності стало улюбленим матеріалом митців модерну. Винахідливість конструкцій Гауді, який перетворював дахи звичайних багатоповерхівок на спини драконів, не має аналогів в історії архітектури.

Біля входу в барселонський парк Гюель відвідувачів зустрічає фантазмагоричний павільйон Гауді, у декорі стін якого скомбіновано камінь, кольорову мозаїку й коване залізо. Про ексклюзивність цього архітектур-

ного витвору свідчить, зокрема, його датування: робота над невеликою спорудою, від проекту до відкриття, тривала протягом 1900–1914 рр.

«Повітряні замки» Гауді, здавалося б, майже неможливо втілити в реальному просторі сучасного міста. Однак горді своїм талановитим земляком барселонці хоч і поволі, але намагаються це зробити. Так, собор Святого Сімейства, спроектований Гауді ще 1883 р., будується до сьогодні і, за офіційними планами, таки буде зведений «до кінця першої третини ХХІ ст.». У листопаді 2010 р. вікна величезної споруди навіть прикрашали вишукані вітражі. Утім, частина творчої інтелігенції міста виступає проти добудови собору, закидаючи новітнім архітекторам, буцімто вони псують задум видатного майстра, аби догодити невибагливим смакам пересічних туристів.



А. Гауді. Чудовисько на сходах павільйону перед входом у парк Поель

На відміну від знаменитого барселонця, київський архітектор *Владислав Городецький (1863–1930)* втілював свої «божевільні» проекти досить швидко. А відтак вирушав на улюблене полювання (сафарі) до Африки. Щоб звести собі великий будинок і виставити там усі свої мисливські трофеї, Городецький за безцінь купив землю, що вважалася непридатною для будівництва, — косогір у Липках над Миколаївською площею. До речі, саме на цій площі ще одна «людина модерну», Микола Соловцов, 1898 р. збудувала найбільший у тогочасній Російській імперії приватний театр, названий його прізвиськом (нині Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка).

Коли 1901 р. Городецький повідомив про намір розпочати будівництво на косогорі, відомий київський архітектор *Олександр Кобелев (1860–1942)* з пафосом виголосив: «Тільки божевільному може спасти на думку така



«Будинок з химерами» (архітектор В. Городецький)



Е. Салія. Двобій орла з пантерою

ідея!». Городецький запропонував парі, а вже за два роки (1903) у визначений день і час показував приголомшеним колегам своє творіння. У бік Миколаївської площі гарними широкими вікнами дивився солідний прибутковий будинок, от тільки на його даху відбувалася якась маячня. Коли ж зайшли з фасаду, з вулиці Банківської, та сама будівля обернулася на чудернацьку двоповерхову віллу — оселю архітектора. Перед нею на постаменті височіла гіпсова скульптурна група «Двобій орла з пантерою», ворота охороняли дві

слонячі голови, на розі причаївся пітон, а на даху серед велетенських жаб сиділи налякані дівчата...

Київські обивателі, на чию буйну фантазію, власне, й розраховував архітектор, миттєво оповили дивну споруду чутками й легендами, що мали пояснити символічне значення кожної скульптурної групи. Проте насправді жодна з них такого значення не мала: сумно мисливцю жити із самими опудалами вбитих ним левів — от він і взяв до своєї компанії всі ці химери. Так і закріпилася за спорудою Городецького назва «Будинок з химерами».

Напевне, Городецький і Гауді були б здивовані, почувши, що стиль модерн, у якому вони працюють, просто на очах перетворюється на якісно новий художній метод — *модернізм*. Адже модернізм — це і є некласична модель культури, найновіше й найпоєднаніше втілення естетико-художнього перевороту XX ст. Класичне мистецтво, починаючи від давньогрецького, було міметичним, тобто наслідувало дійсність (від грец. *mimesis* — наслідування). А в XX ст. сучасним, тобто модерним, починає вважатися лише таке мистецтво, що не повторює реальність, не пристосовується до неї, а перетворює її на власний смак. Байдуже, що двобій орла з пантерою в природі неможливий, — зате ж як страшно і як гарно!..

Модернізм (від франц. *moderne* — новітній, сучасний) — загальна назва напрямів і шкіл у літературі та мистецтві межі XIX—XX ст. До суттєвих рис, за сукупністю яких можна визначити приналежність митця XX ст. до модернізму, професор Соломія Павличко відносить інтелектуалізм, індивідуалізм, зняття культурних табу, а головне — «світоглядний ірраціоналізм, вигадливо сполучений із цілком раціональним інтересом до формального боку художньої творчості» — до форми твору мистецтва, до пошуку «нових форм».

Модернізм як метод прийшов у мистецтво надовго. Чи можливо повернутися до класичного, міметичного мистецтва? Звісно так! Але то вже буде класика в присутності модерну, тобто *неокласика*.

Так, наприклад, О. Кобелев (той самий, що програв парі Городецькому) вперто обирав класичні форми й сюжети. Святославів яр (колишній пус-



Вищі жіночі курси у Києві (архітектор О. Кобелев)

тир, де на початку ХХ ст. зійшлися новобудови вулиць Святославської, Тимофіївської і Мало-Володимирської, пізніше перейменованих у вулиці Чапаєва, Коцюбинського й Гончара) саме він перетворив на маленьку «античну» площу перед власноруч спроектованою будівлею Вищих жіночих курсів. Величезна голова Афіни над імітацією класичного портика¹ мала символізувати рівне (якщо не вище) право дівчат на освіту. Проте так само, як «Будинок з химерами», фасад з Афіною приховував цілий усесвіт — за міцною зовнішньою стіною розташувалися численні блоки чи то аудиторій, чи то кімнат гуртожитку. Тут, на Мало-Володимирській, за задумом Кобелева та його замовників, згодом мав розміститися Університет Святої Ольги, не менший, а то й більший за славнозвісну червону споруду архітектора Беретті — Університет Святого Володимира на Великій Володимирській, куди не приймали дівчат.

1913 р. будівля Кобелева прийняла перших слухачок Вищих жіночих курсів. А наступного року розпочалася Перша світова війна. Курсистки стали сестрами-жалібницями, а за фасадом з Афіною влаштували військовий шпиталь... За радянських часів у будівлі розміщувався військовий трибунал, а від початку незалежності України й до сьогодні знаходиться Міністерство з надзвичайних ситуацій, що також дуже символічно, але вже для доби постмодерну, про яку розмова попереду.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Зверніть увагу на дати народження митців, письменників і філософів, згаданих у прочитаній вами частині розділу «Модернізм — неокласика — авангард». Кого з них можна віднести до одного покоління? Знайдіть у прочитаному тексті назву для цього покоління.
2. Назвіть основні риси модернізму.

II рівень

1. Як кардинальні зрушення у світогляді, філософському мисленні, формі та змісті творів мистецтва віддзеркалювали прагнення до творення нової «худож-

¹ Пóртик — розміщена перед входом у будинок відкрита галерея, утворена колонами або стовпами, що підтримують перекриття.

ньої мови», адекватної розумовим, естетичним і навіть побутовим потребам людини XX ст.?

2. Яким чином ці потреби сформували архітектурний стиль модерн?

III рівень

1. Назвіть архітектурні пам'ятки кінця XIX — початку XX ст. у вашому місті (селі), які, на вашу думку, належать до стилю модерн. (Обґрунтуйте свою відповідь).

2. Чи можна знайти у творі будь-якого виду мистецтва (наприклад, архітектури) усі визначальні риси модернізму, перелік яких наведено в щойно прочитаному вами огляді (його складено переважно на основі вивчення художньої літератури XX ст.)? (Відповідь доведіть прикладами).

IV рівень

1. Що таке ірраціоналізм у філософії, житті та мистецтві?

2. Чому міметичні форми класичного мистецтва не задовольняли естетичних потреб «людей модерну»?

МИСТЕЦТВО В АВАНГАРДІ ІСТОРІЇ

Перша світова війна знаменувала собою переворот не лише в долях окремих людей, родин, міст і навіть імперій. Зміни не оминули й тогочасне мистецтво: на підґрунті модернізму зріс авангардизм.

Дати визначення понять «авангардизм» і «модернізм» досить нелегко. І насамперед тому, що самі представники неміметичних течій, як і їхні теоретики, часто-густо ворогували між собою, а відтак уперто уникали будь-яких розмов про причетність до певного єдиного художнього напрямку. При цьому термін «авангардизм» виник ніби сам по собі. Мистецтво, що напередодні доби великих змін позиціонувалося як «сучасне», з початком воєнно-революційних подій по всій Європі проголосило себе глашатаєм революційних перетворень. Авангардизм 1910–1920-х років оголосив про здійснювану ним «революцію в мистецтві», яка або передувала суспільним революціям (футуризм, кубізм, кубофутуризм), або відбувалася як пошук відповідних їм форм (дадаїзм, експресіонізм, сюрреалізм). Співвідношення модернізму та авангардизму — це співвідношення загального (модернізм) й окремого (авангардизм). Отже...

Авангардизм (від франц. *avant-garde* — передовий загін) — це умовна назва низки художніх течій, що оголосили «революцію в мистецтві» й рішуче розірвали зв'язок з реалістичною традицією.

Та найцікавішою є доля самого реалізму в літературі XX ст. У будь-якому разі це був реалізм в присутності модернізму, тобто *неореалізм*¹. Його

¹ Термін «неореалізм» в історії європейського мистецтва було використано лише один раз — митцями молодого італійського кіно 1950-х років, котрі дали таку назву своїм спільним естетичним пошукам і відповідному напрямку кіномистецтва. Однак по суті цей термін можна було б застосовувати до кожної потужної спроби «відродження реалізму»: починаючи «соціалістичним реалізмом» у Радянському Союзі й закінчуючи «магічним реалізмом» у Південній Америці.

еволюцію та модифікації, пошуки нових засобів і форм художнього вираження ми матимемо змогу відстежувати протягом усієї нашої розмови про літературу ХХ — початку ХХІ ст.

Говорячи про реалістичне мистецтво як сучасний різновид мистецтва міметичного, треба насамперед взяти до уваги загальновідомий закон відставання естетичних потреб від художніх можливостей. Погляньте на спальні райони сучасних міст — і ви зрозумієте, чому досі не добудовано собор Гауді.

Поділ культури на елітарну й масову — невтішна правда сучасності. І досі обиватель, подібно до плебсу Давнього Риму, вимагає хліба й видовищ. Видовищ, звісно ж, міметичних, які чим менше відрізняються від звичайної хроніки подій, тим краще.

Утім, зі «звичайною хронікою» не все так просто. Як, скажімо, відрізнити її від новітніх міфів, що створюються просто-таки на очах у нас? Чи ж заради «звичайної хроніки» вождь російської революції *Володимир Ульянов (Ленін; 1870–1924)* опікувався кінематографом, проголошуючи його «найважливішим з усіх мистецтв»?

Ще більше сумнівів щодо міметичності «видовищ» для нас виникає, якщо замислитися про те, чому влаштовувати їх завжди так охоче бралися й беруться генії модернізму (а нині — постмодернізму). При цьому відкрите проголошення ідейно-художнього завдання збудити й очолити народ у певних соціальних акціях — радше виняток, як-от у теорії та художній практиці *футуризму* (від лат. *futurum* — майбутнє). Ця авангардистська течія, що на початку ХХ ст. практично водночас виникла в Італії та в Росії, наголошувала також і на своєму розриві з «наслідувальним» мистецтвом минулого, вимагаючи для сучасної урбанізованої людини сучасного урбанізовано-технізованого мистецтва — динамічного, енергійного, здатного спонукати до революційного перетворення дійсності. Після Першої світової війни італійські футуристи підтримали та естетизували тамтешній фашистський режим *Беніто Муссоліні (1883–1945)*, який певний час теж був поетом і художником-футуристом, а російські — більшовицьку диктатуру.

Старше покоління — «люди модерну» — уже не завжди розуміло радикальні поривання «людей авангарду». «Чого ви хочете?» — якось прямо запитав Максим Горький одного з ватажків російського футуризму *Володимира Маяковського*. І дістав відповідь: «Я хочу майбутнього сьогодні».

Риси «майбутнього сьогодні» футуристи, кубісти та інші прихильники «урбаністичного» мистецтва вбачали в... комерційній рекламі, що робила тоді свої перші кроки. Піонерами реклами були «люди модерну». Так, гучної слави рекламиста зажив видатний французький художник *Анрі де Тулуз-Лотрек (1864–1901)*. А співвласник київського цементного заводу



А. Страхів.

В. Ульянов (Ленін). Плакат



А. де Тулуз-Лотрек. Мей Мілтон.
Афіша танцівниці кабаре

В. Городецький, як натякали злі язики, замовив так багато бетонних «хімер» для свого знаменитого будинку саме задля реклами тоді ще нового матеріалу.

Однак те, що «люди модерну» пропитували як насамперед бізнесові або технічні, а вже потім — естетичні новації, для «людей авангарду» набувало значення передусім естетично-художнього. Класичний приклад — написаний 1913 р. вірш Маяковського «А ви змогли б?»:

Я вмиг закреслив карту буднів,
хлюпнувши фарбами зі склянок.
Відкрив я в холодці на блюді
вилицюватість океану.
З рибин на вивісках строкатих
читав я губ нових порив.
А ви
ноктюрн
змогли б заграти
на флейті заржавілих ринв?

(Переклад П. Воронька)

Однак чимало провідних європейських митців і до, і особливо після Першої світової війни були далекі від ідеї «спрямувати й очолити» історію на шляху до «залізного» урбаністичного майбуття, відчуваючи себе не її героями, а швидше її жертвами. Про експресіонізм як одну з художніх течій, що здебільшого віддзеркалювала такі настрої, та одного з найвидатніших її представників ітиметься у наступному розділі.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Як ви розумієте поділ культури на елітарну й масову? Доповніть свою відповідь назвами відповідних творів.
2. Від яких слів походить термін «авангардизм»? Що він означає у мистецтвознавстві (зокрема, у літературознавстві)?

II рівень

1. Як ви розумієте вислів «бути в авангарді»? Яким чином мистецтво може бути в авангарді історії?
2. Користуючись знаннями про революційні події в Росії 1917 р., поясніть слова В. Маяковського: «Я хочу майбутнього сьогодні». Чи було його бажання утопічним? Чи міг поет, митець зробити щось конкретне, аби наблизити омріяне майбуття до сьогодення?

III рівень

1. Відмінність між стилем модерн, який передував становленню модернізму як художнього методу, і авангардизмом як «кульмінацією» модернізму, часто описують за допомогою термінів «еволюція мистецтва» та «революція в мистецтві». Спробуйте дати стислу характеристику авангардизму саме з цього погляду.

2. Розгляньте репродукцію картини-афіші А. де Тулуз-Лотрека «Мей Мілтон». Завдяки чому митцеві вдалося не лише створити афішу для танцівниці кабаре, але й висловити свої художньо-естетичні погляди? За допомогою яких художніх засобів поєднуються ці дві функції в одному творі?

IV рівень

1. Як ви гадаєте, чи може митець-модерніст бути автором творів елітарної і масової культури водночас? А митець-реаліст? (Свою відповідь обґрунтуйте теоретично або доведіть на конкретних прикладах).

2. Знайдіть спільні риси авангардизму в ранніх творах майбутніх лідерів футуризму та кубізму – у вірші В. Маяковського «А ви змогли б?» і картині П. Пікассо «Блакитна кімната».



П. Пікассо. Блакитна кімната

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

РОЗБИТЕ ДЗЕРКАЛО

«...ОБЕРНУВСЯ НА СТРАХІТЛИВУ КОМАХУ»

(Ф. Кафка. «Перевтілення»)

Приступаючи до вивчення модерністського погляду на життя, модерністської картини світу, спробуємо визначитися, навіщо це потрібно читачеві.

Мистецтво, література — модель життя. Реалісти створювали свої образи-моделі з метою пізнання: пізнаючи літературний образ як модель життя, читач пізнає важливі життєві закономірності. Однак уже творець раннього модерністського роману Оскар Уайльд засумнівався не лише у власній пізнавальній здатності, але й у пізнавальній здатності літератури та мистецтва загалом. На запитання «Що пізнає читач за допомогою реалістичного мистецтва?» він дає таку відповідь: «*Ти пізнаєш самого себе*», тому що «*ненависть дев'ятнадцятого століття до Реалізму — це лють Калібана¹, який побачив себе в дзеркалі*».

Слова Уайльда можна було б розцінити як величезний комплімент реалізму. Адже створенням такого «дзеркала для читача» (а зовсім не «дзеркала для життя», як уявлялося самим реалістам) цей напрям розв'язав завдання, сформульоване ще за часів античності й записане на фронтоні храму Аполлона в Дельфах: «*Пізнай самого себе — і ти пізнаєш богів і Всесвіт*». Утім, суть модерністського послання світу така: не варто поспішати радіти й святкувати остаточну перемогу розуму. Оскільки те, що замість розкладеної по полицях, пізнаної, а отже, переможеної дійсності читач зміг побачити «у дзеркалі» лише самого себе, свідчить радше про повну й остаточну поразку людського розуму в боротьбі з непізнаваною дійсністю. За Уайльдом, модернізм ставить собі завдання «*підглядати за Калібаном, який дивиться у дзеркало*».

Однак коли сам митець не втримається від спокуси подивитися у створене ним дзеркало, він побачить власне відображення — і це буде той самий Калібан, та сама Чорна людина! Одна з останніх поем російського поета Сергія Єсеніна, написана незадовго до його самогубства в 1925 р., так і називається — «Чорна людина». У ній поет, побачивши в дзеркалі Чорну людину, кидає в підступне скло свою елегантну тростину — і воно розбивається...

Франц Кафка (1883–1924) писав: «*На тростині Бальзака було написано: "Я долаю всі перешкоди". На моїй: "Всі перешкоди долають мене". Спільним для нас було слівце "всі"*».

Такою є самооцінка письменника, творчість якого найповніше втілила естетичні закони мистецтва модернізму. Багато хто з метрів модернізму дорого заплатив би за право на це «словце "всі"». Та, власне, й Кафці воно

¹ Калібан — потвора, персонаж драми В. Шекспіра «Буря».

коштувало недешево — особистого спокою, щастя, життя, що так рано обірвалося.

Перешкоди, які відокремили Кафку від світу й розкололи світ для нього й у ньому, існували задовго до народження митця. Вони були запрограмовані долею два тисячоліття гнаного єврейського народу, до якого належав Кафка; завершальним етапом історії Австро-Угорської імперії, у якій він народився; і ще багатьма іншими чинниками, протистояти яким письменник — як і більшість людей — був не в змозі і які трагічно ламали його (хоча більшість якось притерпілася).

Німецький біограф Кафки Г. Андерс 1963 р. писав: *«Єврей, він був чужим у християнському світі; єврей-атеїст, він не був цілком своїм серед євреїв. Уродженець Чехії, він не був своїм в Австрії. Чинownik страхового відомства, він не був цілком буржуа. Син буржуа, він не був цілком трудящим. І службі він належав не повністю, тому що почувався письменником... А вдома, повідомляв він батькові своєї нареченої, "я більше чужий, ніж будь-який сторонній"..."».*

Таким є перелік основних парадоксів біографії Ф. Кафки. Розберемо їх по черзі.

Парадокс 1. *«Він був чужим у християнському світі... він не був цілком своїм серед євреїв».*

Кафка народився в єврейському кварталі Праги й був похований на єврейському цвинтарі цього ж міста. (Надгробок митця утворює ніби кут квадрата, у трьох інших кутах якого посаджено три сосни — на згадку про трьох його сестер, що загинули від рук фашистів під час Другої світової війни). Однак Кафка не сповідував юдаїзм і, судячи з усього, не володів ні давньоєврейською — мовою богослужіння й сакральних текстів, ні навіть ідишем — розмовною мовою європейських євреїв.

Парадокс 2. *«Я ніколи не жив серед німців. Німецька — моя рідна мова, тому для мене вона є більш природна, втім чеська мені значно миліша».*

Визначення Кафки як австрійського письменника — приклад формально-бюрократичного підходу до літератури «за державною приналежністю». Його радше можна віднести до плеяди німецькомовних митців Праги (Рільке, Мейрінк, Вьорфель, Кіш, Брод). Проте вони мали між собою мало спільного, а Кафка у стосунках з ними (крім Брода й почасти Вьорфеля) взагалі тримався осторонь.

Кафка був справжній білінгв, тобто чеською мовою володів майже так само добре, як рідною німецькою. У німецьких гімназіях Праги чеську мову вивчали за книжками класиків чеської літератури. Якщо порівняти головний роман Кафки «Замок» з повістю «Бабуся» чудової чеської письменниці XIX ст. Божени Немцовой, можна знайти багато спільного. Автор «Замку»



Ф. Кафка



Прага. Будинок, у якому мешкав Ф. Кафка

по-своєму продовжує традиції чеського реалізму, водночас створюючи на їхній основі замкнений, «непроникний» художній світ, що живе за лише йому властивими законами. Щодо цього німецькомовний чеський письменник Кафка нагадує ще одного свого видатного попередника з XIX ст. – російськомовного українського письменника Гоголя.

Парадокс 3. *«Чиновник страхового відомства, він не був цілком буржуа»*. Однак і пересічним дрібним чиновником, як-от гоголівський Акакій Акакійович, він теж не був.

1906 р. Кафка закінчив Празький університет і, захистивши дисертацію, здобув ступінь доктора права. Від 1908 р. він працював у державному відомстві зі страхування робітників від нещасних випадків на виробництві, тобто займався справою важливою і корисною. «Він не був цілком буржуа» ще й тому, що в неминучому класовому конфлікті буржуазії та пролетаріату природно й навіть з обов'язку служби був на боці бідних і знедолених. Усе своє життя Кафка трудився не покладаючи рук, але як цілком забезпечений син підприємця, що до того ж одержував непогану зарплатню, звісно, *«не був цілком трудящим»* у революційно-марксистському розумінні. До речі, серед нечисленних приятелів письменника був Станіслав Костка Нейман, один з майбутніх засновників комуністичної партії Чехо-Словаччини, який навіть перекладав його оповідання чеською мовою.

Так чи інакше, Кафка дорожив своєю роботою у відомстві і його там належно оцінювали – коли почалася Перша світова війна, навіть звільнили від призову на фронт як відповідального співробітника. Після падіння Австро-Угорської імперії, коли Прага стала столицею незалежної Чехо-Словаччини, державі, як і раніше, потрібні були досвідчені чиновники, відтак до моменту раннього виходу на пенсію (1922) Кафка обіймав досить високу посаду.

Словом, не лише своєю вигадливою «побутовою» фантастикою, але й ставленням до державної служби Кафка нагадував свого попередника в німецькій літературі Е.Т.А. Гофмана. Той так само дослужився в Пруссії до великих чинів – і при цьому висміював прусську державу з усією нещадністю сатирика. От і Кафка, як досвідчений чиновник, зі знанням справи свідчив:

«Кайдани стражденного людства зроблені з канцелярського паперу».

Парадокс 4. «І службі він належав не повністю, тому що почувався письменником».

Очевидно, до літературної творчості Кафка був схильний ще з ранніх гімназійних років, але достеменно відомі спроби його пера лише студентських часів. Перша публікація відбулася 1909 р., відтоді усе дозволя компетентного й акуратного молодого чиновника, що робив блискучу кар'єру, присвячувалося письменству.

Робочий день закінчувався о другій. Повернувшись додому, Кафка лягав спати, а ввечері сідав за письмовий стіл і піднімався лише пізно вночі або й над ранок. Наслідком такого способу життя, що тривав протягом багатьох років, стали постійна перевтома, хронічне безсоння й невиліковний туберкульоз. Через хворобу тридцятидев'ятирічний письменник мусив звільнитися зі служби.




Малюнки Ф. Кафки

Парадокс 5. «А вдома... "я більше чужий, ніж будь-який сторонній"».

Справа тут у багаторічному, з раннього дитинства, протистоянні митця з його батьком, успішним комерсантом Германом Кафкою. Про суперечності в їхніх стосунках читачі можуть довідатися з досить дивного тексту Ф. Кафки «Лист до батька».

Щоправда, не слід надто довіряти автобіографічним оповідам геніїв модернізму, оскільки в основі ставлення представників цього художнього методу до життя, і насамперед до свого власного, від самого початку закладено принципи й прийоми *міфотворчості*.

 **Міфотворчість** у літературі ХХ ст. — це спосіб спілкування автора з читачами, за якого автор створює заздалегідь неточні історично, але вірогідні, художньо переконливі образи дійсності, у тому числі свій власний «автобіографічний» образ.

Такі образи в літературі ХХ ст. виконують ті ж самі функції, які за часів античності виконували образи давньогрецької міфології. Адже *міфи* (на відміну від казок або будь-яких суто художніх образів, що не претендують на міфологізм) — це такі *образи дійсності*, з яких складається внутрішньо несуперечлива картина світу, і людина — як міфотворець, так і той, хто вірить у міфи, — сприймає її некритично, не приймаючи жодних доказів щодо її «нереальності».

От чому до «автобіографічних», подібних до кафківського «Листа до батька», текстів, які начебто самі напрошуються на нові й нові інтерпретації, біографи видатних модерністів давно ставляться критично, а літературні критики — як до художніх творів, які слід вивчати за тими самими принципами, що й «неавтобіографічні».

Сказане, звісно, не означає, що біографи й критики утримуються від тлумачення «автобіографічних» текстів. Зовсім навпаки: усім хочеться саме на них апробувати свої дослідницькі методи. Відтак серед потрактувань «Листа до батька» є всі варіанти й всі відтінки: від «бідна дитина стала жертвою неврозу на ґрунті деспотичного виховання батька» до «бідний батько став жертвою наклепу невдячного сина». Наведемо два найгнучкіших тлумачення, що, на наш погляд, наближаються до «істини посередині».

Французький психоаналітик Ж. Батай зазначає: *«Усі свої твори Кафка хотів назвати "Спокуса вирватися з-під батьківського впливу". Але ми не повинні забувати, що Кафка не хотів вирватися звідти по-справжньому. Він хотів жити там як ізгой. Він по-своєму вів смертельну битву, щоб увійти в батьківське суспільство повноправним членом, але погодився б на це за єдиної умови — залишитися такою ж безвідповідальною дитиною, як раніше»*.

Український літературознавець, фахівець із творчості Кафки Є. Волощук пише: *«Є очевидним роздвоєння Кафки між прагненням утекти від тирани... і бажанням догодити кумиру, тобто домогтися заохочення й визнання з боку батька... І якщо ми погодимося з поширеною думкою, начебто батьківський волюнтаризм, що найчастіше набував форми нестерпного самодурства, душив і трощив і без того тендітну натуру сина, то, правди заради, ми повинні визнати й інше: тендітна ця натура, у супереч регулярним самоганням і скаргам, виявилася, по-перше, досить міцною, щоб опиратися батьківському впливу протягом усього свого існування, і, по-друге, досить залежною від згаданого впливу, щоб бажати своїй боротьбі з ним провалу»*.

Отже, Ф. Кафка з усіма своїми п'ятьма парадоксами став «класичним» взірцем генія модернізму, а одне з його оповідань, до розуміння якого ми наразі спробуємо наблизитися, — справжньою емблемою модернізму.



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

ПОДОРОЖ «МІФІЧНОЮ» ПРАГОЮ КАФКИ

До парадоксів, з яких було «зшите» життя Кафки, можна було б додати ще багато парадоксів його посмертної долі, але обмежимося одним. Митець, який старанно оберігав від сторонніх своє таємниче життя, став чи не найпопулярнішим «туристичним об'єктом» Праги. Численні шанувальники Кафки активно шукають у цьому місті бодай якісь сліди життя письменника, намагаючись наблизитися до розгадки його генія. І що ж знаходять?..

Від дитинства Кафки тут не залишилося майже нічого. Старий єврейський квартал, де мешкала родина митця, почали перебудовувати, коли він був ще зовсім маленьким. Ця частина міста стала п'ятим округом Праги, названим Йозефштадтом на згадку про імператора Йозефа II. Деякий час Йозефштадт залишався кварталом з недоброю славою, притулком бандитів і повій. Саме в цьому лабіринті погано вимощених звивистих вузьких



Старо-Нова синагога в Празі

вуличок, серед занедбаних будинків з дивними вивісками «У мишачій норі», «Пряник», «Рукавичка з лівої руки», «У смерті» народжувався празький фольклор. Однак до 1895 р., коли Кафці виповнилося дванадцять, на місці халуп і підозрілих таверн вже зводяться великі сучасні будівлі. Усе, що лишилося від тих часів, — готична синагога XIII ст., цвинтар і ратуша з маленькою дерев'яною вежею й курантами (їхні стрілки «по-кафкіанському» рухаються у зворотному напрямку!) — постраждало від повені на початку XXI ст., щоправда, синагогу було швидко відновлено. Будинок, у якому народився письменник, зведений у XVIII ст. на місці, від часів Середньовіччя призначеному для навернення євреїв у християнську віру, було зруйновано, потім реконструйовано. Нині на ньому є меморіальна дошка.

Прага присутня лише в перших творах Кафки, де конкретне тло його натхнення частіше залишається очевидним (пізніші тексти значною мірою тяжіють до абстракцій і фантазій). Так, наприклад, в «Описі однієї боротьби» (більшу частину оповідання було написано 1904 р.) крок за кроком можна простежити маршрут героя, що йде вулицями міста: упізнаються набережні Влтави, міст Карла IV і його барочні статуї, острів Лучників, Велика площа Старого Міста з колоною Діви.

Надалі письменник нічого не запозичить із життя, традицій і легенд Праги — натомість сам стане її легендою. Жодна з його празьких адрес наразі не залишається поза увагою туристів, а адрес цих відомо з добрий десяток. Як людина нервова й вразлива, Кафка не уживався з батьками, а в найманих квартирах надовго не затримувався й постійно кочував з місця на місце.




Злата уличка в Празі

Крихітна, ніби іграшкова Злата уличка (Золота вуличка) з яскравими різнокольоровими будиночками, вбудованими в кріпосний мур, розташована в найстародавнішій частині чеської столиці — Празькому Граді, під високою горою колишнього королівського замку, недалеко від найкрасивішого собору Праги — готичного Святого Віта. Від 1 червня 2011 р., після тривалої реставрації, Злата уличка, на якій давно вже ніхто не живе, знову відкрита для туристів. Тут Кафка винаймав доволі екзотичне житло. І тільки тут по-справжньому розумієш, з яким відчуттям він писав роман «Замок» — твір, у якому зовсім поряд живуть «маленькі» мешканці маленьких будиночків і люди з неприступного таємничого замку...

У XVI ст. неподалік від Града сталася спустошлива пожежа, і король Рудольф II дозволив придворним карбувальникам по золоту й лучникам оселитися на згарищі — хто як зуміє влаштуватися, бо місця було мало, а охочих жити під охороною міцних замкових мурів вистачало. От тому вони й звели собі такі «лялькові» будиночки. Згодом ця історія здалася пражанам занадто нудною, і тоді виникла легенда про алхіміків, що служили імператору: мовляв, вуличка, розташована недалеко від монарших покоїв, прихована від цікавих очей, якнайліпше підходила їм для того, щоб робити золото. Золото, запевняли пражські старожили, алхіміки справді вміли виробляти, але свою таємницю розкрили одному лише королеві, а він забрав її в могилу.

Коли наприкінці 1916 р. Ф. Кафка вирішив оселитися на Златій уличці в будинку під номером 22, квартиру йому здали дешево: надто вже вона була незручною — щоб увійти всередину, доводилося згинатися чи не навпіл, та й розвернутися в єдиній кімнаті особливо ніде. У це помешкання Кафка приходив щодня після роботи, писав тут, але спати в затісному приміщенні не міг і на ранок ішов у батьківський дім, а після короткого відпочинку — на службу.

Утім, Кафка найняв квартиру на Златій уличці не заради дешевизни — справжнього нестатку він, по суті, ніколи не знав. Вочевидь, «уповзаючи» у свій маленький будиночок, цей дивний письменник, людина зовні цілком благополучна й благопристойна, хотів випробувати «на власній шкурі» від-

чуття свого постійного героя — гнаної неприкаяної істоти, наприклад того ж Грегора Замзи, який перетворився на комаху й був змушений навіть від членів своєї родини ховатися під канапу... 

Як ви, певно, пам'ятаєте, будь-який епічний твір, великий або малий, повинен мати сюжет, тобто систему подій, через які з'ясовуються причини й наслідки, розкриваються характери дійових осіб і ставлення автора до зображуваних явищ. Ці події, їхні причини й наслідки складаються у фабулу твору, тобто в якусь коли не логічну, то вже в будь-якому разі хронологічну послідовність. Нарешті, для епічного твору якщо не обов'язкові, то бажані зображення соціально-психологічного конфлікту, тобто відкритого протистояння когось (чогось) комусь (чомуś), та інтрига — заплутана ситуація, що або створюється свідомими зусиллями однієї зі сторін конфлікту, або виникає в результаті випадкового збігу обставин. При цьому заголовок твору часто вказує на його інтригу або конфлікт.

Відкриймо тепер оповідання Кафки «*Перевтілення*» (1912) — і на першій же сторінці, у першій же фразі, отримаємо всю фабулу цього твору: «*Одного ранку, прокинувшись від неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливу комаху*».

Так, без будь-якої інтриги, відразу пояснюється зміст заголовка, суть перетворення. Для перетворення немає жодної причини; наслідки ж цієї неприродної події суто «природні». Тобто якщо читач зможе й захоче собі уявити, що було б з ним самим і його власним найближчим оточенням, якби він опинився в ситуації Грегора Замзи, то змушений буде погодитися, що сталося б приблизно те, що описав автор. А оскільки твір Кафки є відверто неміметичним, тобто ніякої мислимої дійсності не відтворює, читач легко приймає перетворення як гру й охоче «влазить у шкуру», а точніше в панцир персонажа: разом з ним учиться пересуватися на тонких комашиних лапках і навіть знаходить у цьому певну принадність, намагаючись уявити неймовірну ситуацію з точки зору самого Грегора: «*Але тепер він, звичайно, володів своїм тілом зовсім не так, як колись, і з якої б висоти він не падав, він не заподіював собі при цьому ніякої шкоди*».

Ставши комахою — втративши людську подобу, людський голос, можливість людського спілкування, Замза, однак, не втратив людської здатності мислити. Комаха Грегор стежить за діями сестри, батьків, прислуги та інших, оцінюючи їх за принципом «причина — наслідок»; під час розмови з повіреним, що прийшов довідатися, чому він досі не на службі, висловлює цілком послідовні, логічні думки. Однак усім цим міркуванням бракує самого Грегора — як «носія», адже в голові потворної комахи вони ні до чого...

Художній засіб, за допомогою якого Кафка створює свій дивний, страш-



Л. Скафаті. Ілюстрація до оповідання «Перевтілення»

ний і неприродний світ як «продовження» природного, є аж ніяк не новим в історії європейської літератури, він називається *гротеском*.

Термін «гротеск» відомий ще з доби Відродження й походить від знайдених тоді в римських підземних гротах химерних настінних малюнків, у яких поєдналися рослинні й тваринні форми.

☞ **Гротеском** у мистецтві, зокрема в літературі, називають поєднання в одному предметі або явищі несумісних, контрастних якостей: комічного з трагічним, реального з фантастичним, поетичного з натуралістичним, високої духовності та страждання, гідного співчуття, з грубою «тваринністю».

Саме таким є гротескний образ головного героя «Перевтілення», що має геніальну силу впливу. Читач щиро страждає разом з комахою Грегором, але водночас полегшено зітхає, коли після його смерті родина зрештою повертається до нормального життя: *«Вони подумали, що час уже шукати для неї [сестри Грегора] добру пару. А коли дочка перша схопилася виходити з поїзда і потягнулася молодим тілом, батьки побачили в цьому підтвердження своїх задумів і добрих надій»*.

Пішовши із життя, Грегор Замза звільнив батьків і сестру. Та й світ, що залишився без його «точки зору», як з'ясувалося, нічого не втратив...

Віденський психолог і психоаналітик Зигмунд Фрейд описав чимало випадків метаморфоз, подібних до перетворення Замзи, що траплялися з його пацієнтами (щоправда, не наяву, а уві сні). Ставлячись до мистецтва як до своєрідного сну наяву, Фрейд започаткував «фрейдистський» (або психоаналітичний) метод у літературознавстві. Звісно, літературознавці-фрейдисти вздовж і впоперек дослідили «Перевтілення».

До основних людських інстинктів, за Фрейдом, належать статевий потяг та потяг до смерті. Центральними поняттями фрейдизму є, зокрема, лібідо (глибинна несвідома психічна енергія індивіда, що корениться в сексуальному інстинкті) та Едипів комплекс. Останній у випадку Кафки, який ніби «підіграв» фрейдистам своїм «Листом до батька», — це «неминучий» конфлікт із батьком, що глибоко корениться в психіці сина. Батько, що намагається загнати сина в обмежений простір, що кидає в нього яблука тощо, — усі ці сцени з «Перевтілення» просто подарунок психоаналітикам, які бага-

торазово описували «звільнене лібідо» Грегора-Франца.

До речі, не можна виключати, що доктор права Празького університету Ф. Кафка свідомо зробив такий «подарунок» своїм освіченим читачам, обізнаним з модним вченням професора Фрейда. І якщо припустити, що це саме так, то виходить, що оповідання Кафки, за задумом самого автора, повинне мати якісь цілющі властивості, бути чимось на кшталт сеансу лікувального психоаналізу...



О. Гаврилова. Ілюстрація до оповідання «Перевтілення»

Проте звичнішою для сучасного літературознавства є так звана експресіоністична інтерпретація прози Кафки, тобто тлумачення її в контексті німецького, австрійського й загалом європейського *експресіонізму*.

Експресіонізм (від лат. *expressio* — вираження) — модерністський (авангардистський) напрям у мистецтві та літературі, що розвивався переважно в німецькомовних країнах у 1905–1925 рр. Він виник як своєрідна відповідь на гостру суспільну й геополітичну кризу, що призвела до Першої світової війни, революцій та падіння імперій на початку ХХ ст. Художньо-естетичні принципи експресіонізму постали на запереченні як міметичних засобів мистецтва, так і імпресіонізму, який спирався на відтворення миттєвих вражень митця. Основний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення бурхливої реакції на дегуманізацію суспільства, на знеособлення людини та розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу.

Людина перетворилася на потворну комаху... Наприкінці 1912 р., коли Кафка це написав, він не мав жодного шансу надрукувати своє пророцтво. Воно тимчасом справдилося не за століття, а лише за півтора року — почалася Перша світова війна. Якими були її причини? Дотепер вони вкриті каламуттю часів і мороком невідомості. Про студента-слов'янина Гаврила Принципа, що застрелив у Сараєві австрійського ерцгерцога Фердинанда (із цього пострілу, як ви пам'ятаєте, і почалася війна), і нині відомо не так багато, а головне — так достеменно й не з'ясовано, хто ж за ним стояв. Людство виявилось безсилим дати раціональну відповідь на традиційне запитання істориків: «Кому це вигідно?». Кому взагалі можуть бути вигідні зруйновані міста й заводи, убиті жінки й діти на площах?.. А для допитливого обивателя, що розмовляє німецькою і читає нову книжку, видану в Лейпцигу 1915 р., «Грегор Замза» звучить приблизно так само, як «Гаврило Принцип» — якась вибухонебезпечна німецько-слов'янська суміш. І цього читача вже не здивуєш тим простим фактом, що людина перетворилася на страхітливую комаху. Особливо якщо книжка потрапила до нього на фронті, де він бачить такі перетворення регулярно й навіть випробовує їх на собі, ніби безпорадна комаха зариваючись у землю під смертоносний свист куль і снарядів...

Так модернізм, який відмовився від пояснення дійсності історичними причинами, сам виявився цими причинами досить легко пояснюваним. Що саме по собі не може не народжувати певного оптимізму в душах читачів ХХ–ХХІ ст., які справді хотіли б пізнати дійсність з допомогою літератури.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

І рівень

1. Дайте визначення поняття «міфотворчість».
2. Дайте визначення поняття «експресіонізм». Знайдіть характерні риси цього напрямку в оповіданні «Перевтілення».

II рівень

1. Вкажіть автобіографічні мотиви в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення».
2. Чи є в оповіданні «Перевтілення» певні деталі, за якими можна було б визначити місце й час дії твору, пов'язати його з певною історичною добою? Якщо є, назвіть їх, якщо немає, спробуйте зрозуміти чому.

III рівень

1. Що таке гротеск? Знайдіть в оповіданні «Перевтілення» елементи гротеску.
2. Чим переймається Грегор Замза в перший день свого перевтілення? Які з цих турбот незабаром відходять на другий план і чому? Які турботи приходять їм на зміну?

IV рівень

1. Дайте стислі психологічні портрети сестри та батьків головного героя.
2. Чи переконливою вам видається фрейдистська інтерпретація оповідання «Перевтілення»? Що, на вашу думку, було причиною, а що наслідком: вплив Фрейда на самого Кафку чи вплив критиків-психоаналітиків на читачів Кафки?

«ОТ ТАК САМО ВОНА ЙШЛА ПЕРЕД ДАНТЕ...»

(Дж. Джойс. «Джакомо Джойс»)

Отже, історія людства, Європи — і міфотворчість митця. Перша — чужа, агресивна та незбагненна, а друга — затишна й приємна...

Коли дзеркало розбито, Доріану Грею так радісно замість нього повісити свій портрет. Адже Доріан — не Калібан, він такий вродливий... Цей герой Уайльда ще не знає, що і з його портрета згодом постане та ж сама Чорна людина, яку він міг би, попри свою зовнішню красу, побачити в дзеркалі мистецтва... Однак це згодом, згодом!

Зарозуміле естетство, культ «чистої краси» й моральної всюдозволеності погано зживалися з суспільними цінностями Великої Британії вікторіанської доби. Як ви пам'ятаєте з курсу 10-го класу, автор «Портрета Доріана Грея» жорстоко поплатився за те, що насмілювався кинути виклик вікторіанському суспільству. А от Дж.Б. Шоу, як ми переконалися, майже безболісно перетнув межу вікторіанства й едвардіанства завдяки відстороненому ставленню до змін в системі «загальнобританських» цінностей, яке стало можливим через його ірландське походження.



Дж. Джойс

Тим часом у долі іншого уродженця другого за величиною з Британських островів Джеймса Джойса (1882–1941) Ірландія не відіграла такої ролі. Мати майбутнього письменника прагнула виховати його в дусі суворих правил традиційного католицизму, яким і в XXI ст. офіційно славиться Ірландія, а відтак віддала до дублінського езуїт-

ського пансіону. Надалі юний Джеймс навчався в Школі християнських братів, у престижному Бельведер-коледжі, а потім у Дублінському католицькому університеті, де опановував англійську та італійську літератури.

Між іншим, усі, кого цікавить цей відрізок життєвого і творчого шляху письменника, можуть ознайомитися з докладним «звітом» про нього — романом «Портрет митця замолоду» (1916). Лишень не забудьмо вже відоме нам застереження щодо «міфічності» «автобіографічних» текстів митців ХХ ст.

Сам Джойс не тільки не приховує своєї міфотворчості — він культивує її. Під пером митця рідний Дублін, місто його юності, яке він палко любив і водночас гаряче ненавидів, стало цілим Усесвітом, однак жити в ньому Джойс не міг і не хотів. Чи можна емігрувати із Всесвіту?.. У художньо-філософській системі модернізму цілком можливо. Можливим це стало й у житті провідного метра модернізму.

«Я скажу вам, що я робитиму й чого не робитиму, — заявляє головний герой “Портрета митця замолоду”. — Я не служитиму тому, у що більше не вірю: чи то мій дім, чи то батьківщина, чи то церква. Я спробую висловити себе в якомусь способі життя або мистецтва настільки вільно й настільки повно, наскільки я в змозі це зробити, використовуючи лише ті засоби, які маю: мовчання, вигнання та хитрість».

Перша книжка, за якою можна судити про становлення Джойса-прозаїка, — збірка оповідань «Дублінці» — вийшла друком 1914 р. До неї увійшли твори, написані починаючи десь від 1905 р., коли митець назавжди покинув Ірландію, щоб завжди писати про неї. Вже тут уперше з'являється головний герой трьох головних творів Джойса Стівен Дедалус — міфічне «alter ego» (друге «я») автора. Саме він — той митець, «портрет» якого є предметом зображення першого роману, і один з головних героїв наступного, найзнаменитішого роману Джойса «Улісс» (1922).

Утім у розпорядженні біографів Джойса, крім його художніх текстів, котрі видаються вельми непевним джерелом, є ще листи письменника і спогади його сучасників. Відомі й нечисленні, але дуже змістовні теоретичні праці — починаючи з написаної у вісімнадцятирічному віці й надрукованої в лондонському журналі «Двотижневий огляд» статті «Нова драма Ібсена» (1900).

На межі століть Європою прокотилася нова хвиля інтересу до драматургії Ібсена. До України вона дійшла того ж таки року, коли було опубліковано статтю юного Джойса. Цю статтю прочитав і схвалив сам Ібсен. Драматург напевно знав, що всі його п'єси були суворо забороні ірландською католицькою церквою, а отже, в Ірландії не ставилися, тож захоплений відгук молодого літератора з Дубліна був удвічі йому приємний.

Ібсен став для Джойса прикладом не лише у творчості, але й у житті. Вільний, ні від кого не залежний художник, який покинув рідну сувору північ задля солодкої творчої свободи на чужому, але милому півдні... «Омріяне вигнання» є одним з головних ідейних і сюжетних мотивів роману «Портрет митця замолоду». У реальності ж «омріяне» (себто добровільне) вигнання Джойса почалося вже у віці двадцяти двох років. Відтоді «батьківщина» стала проблемою митця, який усе життя писав англійською і для

якого визначення «ірландський письменник» чи не так само непевне, як для Дж.Б. Шоу. «Батьківщина» Джойса — італійське місто Трієст, згодом швейцарський Цюрих, потім — майже на двадцять років — Париж (1920–1939). Початок Другої світової війни змусив старого, майже зовсім сліпого письменника повернутися до Швейцарії. Тут, у Цюриху, він і помер на початку 1941 р.

«*Джакомо Джойс*» — так на італійський манер називає себе ще нікому не відомий мешканець Трієста, скромний учитель англійської мови Джеймс Джойс, так називається і його знамените оповідання, написане 1914 р.

У цьому творі ми бачимо митця вже не замолоду, він переживає своє «тихе середньовіччя». В оригіналі — гра слів: історичний термін — «Middle Ages» (Середні віки), побутово-віковий вислів — «middle age» (середній вік). Цей зрілий чоловік середнього віку закоханий. Його кохання подано в двох планах. У побутовому плані скромний учитель англійської мови закоханий в юну ученицю. В естетичному плані митець закоханий у свій «ібсенівський» ідеал: «Гедда! Гедда Габлер!».

Коли власне дзеркало розбите, митцеві так приємно, так втішно споглядати свої вчинки в чужих, класичних дзеркалах. Однак реальність і тут не дає спокою. У центрі Європи, як і в периферійній Ірландії, митець перебуває не лише в центрі європейської культури, а й у напруженому, суперечливому, галасливому полілозі різномовних і різноспрямованих культур. Зрештою, Трієст — спірна територія між Австро-Угорщиною та Італією. Німецька мова тут звучить аж надто приземлено, проте саме вона називає речі своїми іменами. Тож митцеві ніде подітися від третього плану — *реально-історичного*. За деякими відомостями, Джойс довго працював над «Джакомо Джойсом», тобто писав його саме тоді, коли Кафка — своє «Перевтілення». На перший погляд, зміст оповідання Кафки ніяк не пов'язаний із часом свого створення — напередодні Першої світової війни, а на другий — має до нього пряме відношення. Так само й оповідання Джойса.

Так, модернізм. Так, жодних табу — як щодо самої дії, так і щодо її опису. Більш того — щодо її оцінки. За відвертою сценою близькості вчителя середніх років з юною ученицею — різномовна поліфонія оцінок, і саме німецькою мовою речі названо своїми іменами: «*Aber das ist eine Schweinerei!*» («Але ж це свинство!»).

У відвертих описах Джойс намагається бути натуральнішим за натуралістів, у відтворенні психологічних станів — реальнішим за реалістів. Ще в другій половині XIX ст. американський психолог Вільям Джемс, брат американського романиста Генрі Джемса, увів до наукового обігу термін «the stream of conscience» — «потік свідомості». До речі, брат-романист спробував скористатися з відкриття брата-психолога, але доволі невпевнено й непослідовно. Першим, хто сміливо застосував потік свідомості як літературний прийом, був саме Джойс. А «Джакомо Джойс», власне, є одним з перших творів світового письменства, цілком побудованим на цьому прийомі.

Потік свідомості в художній літературі є формою внутрішнього монологу, що імітує безпосереднє відтворення хаотичного процесу внутрішнього мовлення людини.

У реальному житті людина не думає тими правильними монологами, що складаються з ідеально правильних літературних фраз, за допомогою яких передавали думки своїх героїв автори епічних творів аж до початку ХХ ст. Відтак процес внутрішнього мовлення головного героя оповідання «Джакомо Джойс» відтворено справді «реальніше», ніж у найтонших шедеврах психологічного реалізму, тобто так, як він зазвичай відбувається, вбираючи в себе «шум життя» і «шум культури».

«Шум життя» — це не тільки й не стільки ті слова, що їх персонаж чує навколо себе, скільки те, що він *неодмінно сподівається почути* від оточуючих, коли (якщо) вони стануть свідками його вчинків або думок. Наведена вище німецька фраза «*Але ж це свинство!*» — вдалий приклад такої передбачуваної реакції, яка заздалегідь увійшла до міркувань персонажа з приводу власних вчинків.

«Шум культури» — це система *чужих, класичних дзеркал*, у яких мимоволі відбиваються ті ж самі вчинки. Це вже наступний після Кафки крок у бік міфотворчості. Адже активна кафкіанська міфотворчість абсолютно не потрібна такому інтелектуальному герою, як Джакомо Джойс, він і без неї живе в міфі, оскільки постійно існує в чужих, прочитаних ним текстах.

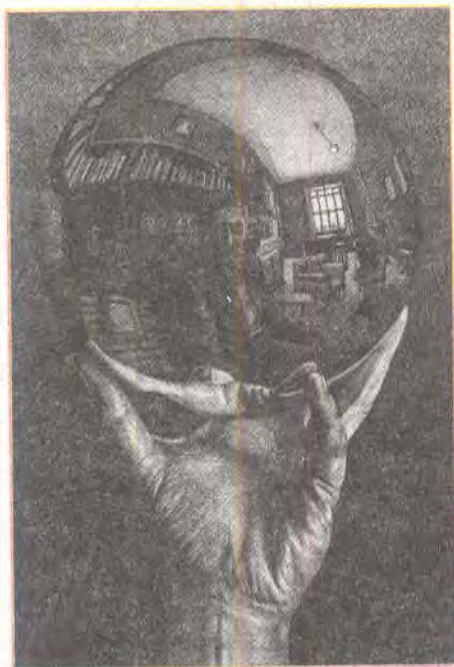
«*От так само вона йшла перед Данте*», — говорить Джакомо Джойс про свою італійську кохану, отже, порівнює її з Беатріче. Адже Беатріче так само явилася Данте, коли у свої середні літа, «здолавши півшляху життя земного», він «раптом опинився в темній хащі»... Поява Беатріче знаменувала собою кінець не тільки «темної хащі» у земному житті поета, а й усього європейського Середньовіччя, а відтак — початок доби Відродження...

По суті, Джойс відкриває таке культурне явище, як *інтертекстуальність*.

Інтертекстуальність — одночасне існування поліфонії текстів в одній текстовій площині.

Це відкриття, в історико-літературному контексті навіть дещо передчасне, буде активно використане, як ми надалі переконаємося, постмодерністами другої половини ХХ ст. При цьому в «Джакомо Джойсі» вже наявні ті елементи пародійності та іронічності, що стануть неодмінними супутниками інтертекстуальності в постмодернізмі.

Отже, яскраво виражений інтелектуальний характер «Джакомо Джойса» визначається насамперед його насиченістю *ремінісценціями та алюзіями*.



М.К. Ешер. Натюрморт
з відображувальною кулею

Ремінісценція — відгомін у художньому творі мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора.

Алюзія — натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу.

У романі «Улісс» Джойс піде далі. Він переосмислить один день із життя пересічних мешканців Дубліна як утілення універсального одвічного міфу, універсального гіпертексту людськості — Гомерової «Одіссеї».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про основні події життєвого шляху Дж. Джойса.
2. «Я не служитиму тому, у що більше не вірю...», — заявив Дж. Джойс вустами свого героя. Як ви оцінюєте таку позицію митця?

II рівень

1. Схарактеризуйте значення Г. Ібсена в житті й творчості Дж. Джойса.
2. Прочитайте оповідання «Джакомо Джойс». Поясніть назву твору, перекажіть його фабулу й сюжет.

III рівень

1. Схарактеризуйте суть і значення літературного прийому «потік свідомості». Уявіть, що текст «Джакомо Джойс» було створено без застосування цього прийому. Як, на вашу думку, змінився б твір Джойса? (Відповідь поясніть).
2. Дайте визначення понять «інтертекстуальність», «ремінисценція», «алюзія».

IV рівень

1. Чи згодні ви з наведеною вище інтерпретацією ремінисценції «Божественної комедії» Данте в оповіданні Джойса? Висловіть власні міркування із цього приводу.
2. Дайте свою інтерпретацію будь-якої ремінисценції або алюзії в оповіданні «Джакомо Джойс».

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЗАЧАРОВАНИЙ НАТОВП

«А ВСЕ-ТАКИ ВІН ПРИНІС ВИЗВОЛЕННЯ»

(Т. Манн. «Маріо і чарівник»)

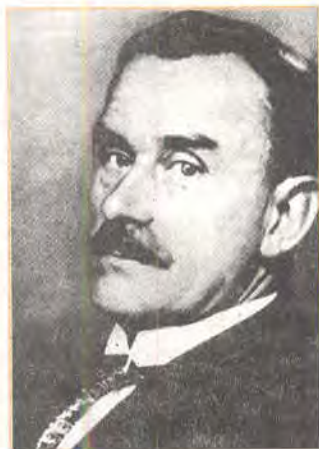
Передчуваючи темну ніч нового Середньовіччя і віруючи в нездоланність традицій гуманізму, європейські митці напередодні Першої світової війни один по одному збиралися в країні омріяного Відродження — у сонячній Італії — і збирали там своїх героїв... «Казки про Італію» росіянина Максима Горького (на італійському острові Капрі минуло більше років його життя, ніж на рідній Волзі), італійські сюжети й теплі спогади про Італію українця М. Коцюбинського... А в один з тих передвоєнних років, коли в Трієсті та навколо нього розгортається любовна історія Джакомо Джойса, у Венеції нібито помирав відомий письменник Густав Ашенбах, чий твори вивчали в німецьких гімназіях...

Насправді ж твори цього письменника — його знаменитий роман про пруського короля Фрідріха й не менш знаменитий роман «Майя» — ніколи не входили і ніколи не ввійдуть до шкільних програм Німеччини. Та й самого письменника Густава Ашенбаха в реальності ніколи не існувало — його вигадав молодий німецький письменник **Томас Манн (1875–1955)** в оповіданні «Смерть у Венеції» (1912).

Томас Манн і Джеймс Джойс в один і той самий час написали свої «програмні» твори не просто на італійську тему, а на тему життя — смерті — сподіваного воскресіння європейської культури. Життя останньої подається як інтертекстуальна гра, життя тексту в тексті: за кількістю алюзій і ремінісценцій на кожній сторінці «Смерть у Венеції» може позмагатися із «Джакомо Джойсом». Смерть європейської культури — це духовна загибель Джакомо Джойса у «тихому середньовіччі» або фізична смерть старого декадента Густава Ашенбаха. А надію нового Відродження втілюють італійська кохана Джакомо Джойса, його Беатріче, та молодий італійський друг старого Ашенбаха...

Так, декаданс уже старий і перше покоління декадентів відходить хто у вічність, а хто у небуття. Утім, ніхто зі старих декадентів не хотів упізнати в Ашенбаху ні самого себе, ні когось із померлих друзів-однодумців, відтак оповідання було засуджене деякими критиками як штучне.

Аж ось збігло десятиліття. Манн став знаменитим. Молодий художник Вольфганг Борн готує альбом кольорових літографій «Смерть у Венеції» і надсилає матеріал автору оповідання для попереднього перегляду. Ілюстрації вражають письменника в саме серце. Він пише художнику листа, у якому зізнається: «У задум мого



Т. Манн

оповідання вторглася, на початку літа 1911 року, звістка про смерть Густава Малера, з яким мені незадовго до цього довелося познайомитися в Мюнхені і чия приголомшливо яскрава індивідуальність справила на мене сильне враження... І потім, коли це потрясіння змішалось з враженнями та ідеями, з яких народжувалося моє оповідання, я не тільки дав ім'я цього великого музиканта своєму персонажеві, охопленому вакханалією розпаду, але й надав йому рис зовнішньої схожості з Малером. При цьому я був цілком певний, що зв'язок мого героя з Малером є настільки прихованим, що не може бути мови про "впізнання" його кимось із читачів. І у Вашому випадку про це не могло бути мови: Малера Ви не знали, я з Вами про цей таємно-особистий зв'язок ніколи не розмовляв. Попри це все (я аж злякався, щойно поглянув на Ваш малюнок) голова Ашенбаха у Вас — це голова Малера. Адже це вражає! Хіба не вважається (навіть Гете так вважав), що мова геть нездатна висловити щось індивідуально-специфічне і що через це мовець не може бути точно, конкретно зрозумілим, якщо слухач заздалегідь не має в голові відповідного зорового образу?».

Ким же був письменник, який завжди прагнув і вмів висловити індивідуально-специфічне?

Життєвий і творчий шлях Т. Манна, еволюція його світоглядних і естетичних позицій — усе це визначалося насамперед тим, що він був саме німецьким письменником, належав саме до німецької культури. Усі круті повороти довгого життя митця були так або інакше пов'язані з крутими поворотами в історії самої Німеччини: чи то йшлося про розорення торгової фірми батька майбутнього письменника — представника давнього, шанованого бюргерського роду, чи то про прихід до влади Гітлера (1933), унаслідок якого Манн практично на весь залишок життя отримав статус політичного емігранта.

Усе своє життя Т. Манн пишався своїм бюргерським походженням, оскільки однокореневі слова «бюргер» і «буржуа» були для нього антонімами. Старе німецьке бюргерство письменник справедливо вважав творцем німецької нації та культури, її високих моральних принципів. А от нова буржуазія, яка завдяки своїй безпринципності, не обираючи засобів, тіснила й витісняла бюргерство, хоч здебільшого й належала до тих самих німців, проте у своєму прагненні до «інтернаціональних» цінностей чистої наживи руйнувала ту мораль, що будувалася століттями.

Батько письменника ненадовго пережив крах своєї фірми. У 1891 р. мати Томаса, тоді гімназиста, узявши молодших дітей, переїжджає з рідного північного Любека, де родину Маннів добре знали й шанували в бюргерському колі, до південного Мюнхена, де треба було розпочинати життя з початку. За рік Томас покинув гімназію і приєднався до сім'ї. 1894 р. він влаштувався клерком у страховій компанії, однак не полишав улюбленої літературної праці, до якої приохотився ще в гімназії, і почав друкуватися. Перед юнаком був приклад старшого брата Генріха, який згодом так само, як Томас, став славою німецької літератури. На той час Генріх уже був професійним письменником. Від 1896 р. брати разом живуть в Італії, обидва багато пишуть.

Перший роман Т. Манна «Будденброки» (1901) мав цілком реалістичний характер і традиційну структуру «сімейного» роману-епопеї. Згодом письменник зізнався: *«Коли я у віці близько двадцяти трьох років писав “Будденброків”, епічний твір, завдання написання якого перевищувало мої молоді сили (так що у відчаї я часто замислювався, чи не відмовитися від безнадійної праці), то в цей час тільки щоденне читання Льва Толстого надавало мені сил, аби продовжувати важку роботу»*.

Т. Манн рано почав замислюватися над такими речами, як соціальний сенс мистецтва і доля митця в суспільстві. Підсумком роздумів на цю тему — довжиною в усе життя — став знаменитий роман письменника «Доктор Фаустус» (1947). Вже у його ранній прозі постає ціла галерея персонажів-письменників, від Тоніо Крегера, героя однойменного оповідання 1903 р., до Густава Ашенбаха у вже згаданій «Смерті у Венеції». При цьому відверто автобіографічним з них є лише Тоніо Крегер, якому притаманні такі незмінні риси самого Манна, як любов до російської літератури або ностальгія за світом простої «обивательської» повсякденності. «Бюргером, що заблукав» називає головного героя оповідання його подруга, російська художниця Лизавета Іванівна.

Перша світова війна змусила Манна, як і саму Німеччину, пережити всю гаму почуттів — від патріотичного піднесення до гіркого розчарування. Стосовно ставлення до цієї епохальної події письменник ідейно розійшовся з братом: пацифіст Генріх від самого початку засудив війну, Томасу ж вона здавалася останньою надією на відродження тієї «бюргерської» Німеччини, яку він так любив і за якою сумував.

Осмисленням духовного досвіду й духовних наслідків війни став модерністський роман-притча Т. Манна «Чарівна гора» (1924). Автор не приховував, що писав його під впливом глибоко песимістичного щодо європейських перспектив твору німецького філософа О. Шпенглера «Занепад Європи» (1922). У статті «Про вчення Шпенглера», опублікованій водночас із «Чарівною горою», Манн уперше в історії літератури вжив термін «інтелектуальний роман». За його визначенням, *інтелектуальний роман* — це «новий тип книги», що вільно існує на межі науки й мистецтва: *«вливає живу кров в абстрактну думку й одухотворює пластичний образ»*.

Схильність Манна до *алегоризму* художнього мислення виявилася ще в його ранній, передвоєнній творчості. Однак саме «Чарівна гора» по суті стала першим (і аж ніяк не останнім) твором, який письменник свідомо побудував як твір-притчу, *твір-алегорію*.

Аллегорія (від грец. *állos* — інший і *agoreúo* — говорю) — спосіб двопланового художнього зображення, найпоширеніший у пластичних мистецтвах і в деяких жанрах художньої літератури (байка, притча). В алегоричному творі на першому, образному, плані виступають зображення конкретних персонажів і подій. Однак від усіх інших творів мистецтва він відрізняється тим, що його повноцінне сприйняття не обмежується сприйняттям лише образного плану. Алегоричний твір вимагає від читача (глядача) додаткових інтелектуальних зусиль того типу, що й публіцистичні, філософські або наукові тексти. Читач (глядач) му-

силь абстрагуватися від конкретно-образного змісту слова (зображення) в пошуках другого плану, паралельного першому й прихованого за конкретними образами й подіями.

Час дії роману «Чарівна гора» — передвоєнні місяці, основне місце дії — високогірний курорт десь у Швейцарії. В експозиції роману Ганс Касторп, юнак з Гамбурга, приїздить на «чарівну гору» відвідати свого смертельно хворого кузена. У фіналі Ганс — солдат Першої світової — біжить з гвинтівкою через зрите снарядами поле.

У романі, як у казці, на «чарівній горі» на героя-простака чекають спокуси, щоправда, здебільшого інтелектуального плану. Інтелектуальні персонажі, що спокушають простого німця, зібрані автором із цілої Європи. Двоє серед них, прибічники абсолютно протилежних ідей, протистоять один одному. Перший з них — українець Нафта — ревний католик-єзуїт, до того ж ще й ніцшеанець, прихильник тоталітарної влади, ворог будь-якого лібералізму. Другий — італієць Сеттембріні — ліберал і прекраснодушний гуманіст.

І знову Манн повертається до Італії. Однак після війни вона вже геть не схожа на країну прекрасних довоєнних снів митця. У бідній країні, злидні якої тепер стали ще більшими, від 1923 р. панує фашизм, при владі диктатор Муссоліні, основні настрої, зафіксовані Манном 1926 р., — «озлобленість, роздратування, нервові збудження».

Тривожний настрій Європи, яка, переживши руйнівну війну, уже відверто готується до другої, ще більш спустошливої, передано Т. Манном у новелі *«Маріо і чарівник»* (1929).

Зовні ніби все, як до війни. Та ж сама інтернаціональна публіка на італійських курортах, ті ж самі пляжі, на яких бавляться діти. Проте вже навіть на рівні пляжних розмов дорослих і дитячих ігор щось негаразд: *«Спершу важко було збагнути, навіщо і з якою метою ці люди вихваляються своєю гідністю, хизуються одне перед одним і перед чужинцями своїм умінням поводитись, виставляти напоказ перебільшене почуття честі. До чого це все? Але скоро ми зрозуміли, що це політика, що йдеться про "ідею нації". І справді, на пляжі аж кишіло юними патріотами — неприродне і дуже гнітюче явище. Адже діти — особлива людська порода, окреме суспільство, так би мовити, своя нація; скрізь, по всьому світі, на ґрунті спільного ставлення до життя вони сходяться легко й неодмінно... Наші малі теж скоро вже гралися з тутешніми дітьми й тими, що приїхали з інших країн. Але часто вони переживали незрозуміле розчарування. Італійці легко ображались... Виникала боротьба національних прапорів, суперечка за авторитет і ранг; дорослі втручалися не стільки, щоб утихомирити дітей, скільки щоб рішуче захистити головні засади, виголосити гучні слова про велич і гідність Італії, не вельми веселі промови, після яких уже не хотілось гратися...»*.

Такий настрій довгої, навмисне затягнутої експозиції новели. Без жодних алегорій оповідач, якого читач поки що не має жодних підстав відділяти від автора, чітко, публіцистично, афористично відкриває своє ставлення до несимпатичної йому сучасної Італії та сучасності взагалі. Щоправда, десь на початку експозиції промайнув офіціант *Маріо*, «позначений» розгорну-



П. Сіняк. Портрет Фелікса Фенона

тим додатком: *«той самий Маріо, про якого я зараз розповідатиму»*. Однак «зараз» розтягується чи не на десяток сторінок...

Експозиція різко обривається тривожною, як віддалений постріл, фразою, що знаменує зав'язку дії: *«Саме в цей час з'явився Чіполла»*.

Це запам'ятаймо: Чіполла — людина, що з'явилася, як то кажуть, у правильний час у правильному місці («правильному», звісно, для себе самої, для досягнення своєї власної мети).

Чіполлу ще ніхто не бачив, він ще не вийшов на сцену, а вже заволодів аудиторією: *«Усі прийшли пізно, але ніхто не спізнився: Чіполла змушував чекати на себе. Саме так: Чіполла змушував чекати на себе. Навмисне нагнітав напруження, відтягуючи свій вихід»*.

Оповідач (автор?) добре знає цей прийом роботи з аудиторією, бо сам добре ним володіє: навмисне нагнітає напруження, відтягуючи кінець зав'язки і, зрештою, перехід своєї новели в стадію *розвитку дії*. Аж перед тим ще треба дати докладний портрет каліки-штукаря, визначити його приналежність до того чи того національно-історичного типу. Саме це оповідач (поки що називатимемо його саме так) і робить з усією можливою акуратністю німецького інтелектуала, ніби пародіюючи чи то Шпенглера, чи то... Томаса Манна.

Висновок до портрета такий: *«...у його поставі, у його виразі обличчя, у манерах не було й натяку на жартівливість чи клоунаду: навпаки, у ньому прозирала якась суворість, нехтіть до всього смішного, часом понура гордість, а також підкреслена гідність і самовдоволення...»*.

Розвиток дії відбувається так само неспішно, так би мовити, згідно з програмою, вказаною на афіші. Перераховуючи номери програми штукаря Чіполли із суто німецькою пунктуальністю і навіть вибачаючись, коли мимоволі доводиться порушувати їхню послідовність, оповідач десь на середині-

ні своєї оповіді, точно під час антракту, оголошеного втомленим Чіполлою, перериває себе таким зауваженням: *«Дозвольте мені тепер зробити висновок: цей самовпевнений каліка виявився найсильнішим гіпнотизером... Якщо він і напускав туману на публіку, видаючи себе за штукаря, то все це, певне, тільки для того, щоб обминути постанову поліції, яка суворо забороняла впрями з гіпнозом»*.

Оповідач — сучасна, освічена, доросла людина — добре розуміє, що саме відбувається... Однак на читача ще чекає друга дія «концерту», а точніше, як правильно зауважив оповідач, сеансу гіпнозу. Чіполла, притлумлюючи волю тих, хто впадав йому в око (у когось вона була зовсім слабка, у когось сильніша, але й ті невдовзі підкорялися «чарам»), зрештою доходить до Маріо. Читач насторожується: декілька натяків у тексті та й сам його заголовок обіцяли тут якийсь конфлікт і ось його сподівані учасники зішлись на двобій (щоправда, спілкування між ними, принаймні спочатку, мало нагадує поєдинок). Дія оповідання за всіма правилами жанру рухається до розв'язки.

Маріо, який усім своїм виглядом демонстрував, що не є прихильником Чіполли і що аж ніяк не захоплений дійством на сцені, утім, підкорився, коли штукар поманив його пальцем: *«Така вже в нього була професійна звичка; а крім того, мабуть, психологічно не могло статися, щоб такий простий хлопець, як він, не послухався Чіполли, людини, що того вечора, окрилена успіхом, панувала над усіма»*.

Так само, як зав'язка розпочиналася портретом Чіполли, розв'язка розпочинається портретом Маріо. Зокрема оповідач відзначає *«віддуті губи й імлісті очі»*, які *«надавали його обличчю виразу наївної меланхолії, через що ми й симпатизували Маріо»*. *«Ми його знали як людину, але незнайомі були особисто, коли можна так сказати»*.

Зрозуміло, оповідач надає значення «особистому» знайомству з Маріо саме тому, що вже знає про нього дещо, чого ще не знає читач. Можливо, підсвідомо оповідач і раніше підозрював, що Маріо є особистістю. Однак, повертаючись подумки назад, він щиро зізнається, що, крім «виразу наївної меланхолії», йому подобалися в Маріо ще тільки його гарні, «аристократичні» руки: *«...приємно, коли тебе обслуговують такі руки»*.

Отже, перед подією, про яку врешті-решт має дізнатися читач, оповідач сприймає Маріо виключно як красиву, приємну частину обслуговуючого персоналу на італійському курорті. Гуманіст, у якого будь-яка відмова від сприйняття людини як вищої цінності викликає інтелектуальний спротив, він, проте, доклав не так уже й багато зусиль для того, аби в прислузі побачити особистість та ще й угадати здатність цієї особистості протистояти намаганням позбавити її власного «я». Мабуть, не варто надто суворо докоряти оповідачеві, адже він трохи розслабився, перебуваючи у відпустці... Утім, єдине запитання: чи буває відпустка від гуманізму?

Можливо саме для того, аби читач не встиг поставити таке «дражливе» запитання, оповідач непомітно, але майстерно прискорює свою розповідь. Затамувавши подих, ми спостерігаємо за тим, як огидний гіпнотизер знущається з найсвятішого для Маріо — його кохання до любої Сільвестри; як посоромлений юнак спускається зі сцени... Аж раптом у тому ж самому аб-



Е. Мане. Інтер'єр кафе

зації, у сухому переліку дій ніби знищеного як особистість героя читаємо: *«...круто обернувся на бігу, скинув руку вгору, і крізь оплески й сміх прорвалося два короткі, оглушливі постріли».*

Постріли — це класична кульмінація, яка вивершує розв'язку. Усе, що лишилося від «чарівника» та його «чар», — «нерухома, безладна купа одягу й кривих кісток». *«Жахливий, фатальний кінець. А все-таки він приніс визволення — так почував я тоді, так відчуваю тепер і не можу інакше!»*

«На тому стою і не можу інакше!» — саме так відповідав Мартін Лютер імператору й Папі Римському, які вимагали від нього зректися своїх ідей. Мартіна Лютера Манн вважав першим представником «бюргерської» культури — культури високих гуманістичних принципів; себе ж — останнім...

Та хто ж нам, зрештою, розповів історію про Маріо та «чарівника»? Від того, як ми відповімо на це запитання, залежить аж надто багато. Щонайменше — визначення жанру, а відтак і методу, до яких належить новела.

Якщо автор, видатний письменник-гуманіст Т. Манн, який у рік написання «Маріо і чарівника» отримав Нобелівську премію, сам є оповідачем цієї історії, тоді перед нами чергова модерністська притча, що претендує стати вичерпною формулою європейської історії та культури. Конспект чергового інтелектуального роману. Новела-алегорія, у якій під калікою Чіполлою слід розуміти чи то кремезного Муссоліні — і тоді це сатира; чи то майбутнього диктатора, більш схожого на Чіполлу, зокрема своїм голосом (*«голос у нього був надто тонкий, уривчастий, наче в астматика, але дзвенів холодно, як метал»*), — і тоді це пророцтво. (Хоч новелу й було на-

писано за чотири роки до того, як Гітлер став рейхсканцлером Німеччини, тоді ще мало хто сприймав нацистів як серйозну політичну силу). Словом, алегоричність і паралелізм у творі за таких припущень є абсолютними: гіпнотична влада «чарівника» над натовпом зростає паралельно з посиленням психологічного тиску тоталітарних режимів на європейців, а бунт Маріо за таких умов стає передвістям звільнення народів світу від тоталітаризму...

Однак щось заважає такому «лобовому» прочитанню оповідання. І це «щось» — далеко не однозначна постать самого оповідача.

Був свій «паралелізм» і в творчій еволюції самого Т. Манна — «паралельність» її до історії російської літератури. Про це до певної міри свідчать ранні твори, у яких автор зізнається в любові до російського письменства, і вже напевно — його пізня есеїстика, передусім «Слово про Чехова» (1954). По суті, Манн засвідчує свою еволюцію від толстовського типу епічної прози до чеховської. А це, зокрема, виявляється не лише в зростанні здатності до створення такого типу персонажа, якому притаманне критичне мислення. І не тільки в створенні розгалуженої системи засобів оповіді, якою може скористатися оповідач для висловлення своєї спроможності критично мислити й критично ставитися до масових ілюзій. А ще й у посиленні критичного ставлення до самого інтелектуального персонажа, якому притаманне критичне мислення й довірено висловлювати своє особисте ставлення до того, що відбувається в суспільстві.

У зв'язку з цим знову виникає підозра, що оповідач історії про Маріо і «чарівника» усе ж таки «не дорівнює» письменнику Т. Манну. Адже скільки ілюзій, забобонів, скільки формального гуманізму, не підкріпленого щоденною гуманістичною відповідальністю (до речі, це суто чеховська тема), відкрив він у собі самому під час власної оповіді! І його остання фраза — хіба не нове (вже остаточне і з таким відвертим полегшенням) зняття відповідальності з самого себе? Нехай, мовляв, прийде якийсь «простак», звільнить Європу від «чар», а ми, гуманісти, з вірою в просту людину пере чекаємо, а потім з полегшенням зітхнемо: «Слава Маріо!».

Якби Манн і справді так думав, його реакція 1933 р. на прихід до влади Гітлера не була б миттєвою, а його розрив з батьківщиною, з «демократичною більшістю» німецького народу, який на чесних виборах віддав свої голоси фашизму, — рішучим і остаточним.

Коли ж Альберт Ейнштейн у листі до письменника висловив своє щире захоплення таким рішучим кроком «останнього бюргера», «совісті Німеччини», зрештою, нобелівського лауреата, з яким не могли не рахуватися навіть ті, хто рахуватися з ним не хотів, Манн як завжди розважливо відповів: *«Вельмишановний пане професоре! Ваш лист був найбільшою честю, що випала на мою долю не лише за ці погані місяці, а, може, й за все моє життя. Але ж ви хвалите мене за вчинок, що був для мене природним і, отже, навряд чи заслуговує на похвалу. Щоправда, не дуже природним є той стан, в якому я внаслідок цього опинився: адже я надто хороший німець, аби думка про довге вигнання не була для мене вельми тяжкою... Роль мученика не видається мені моїм справжнім покликанням. Щоб нав'язати її мені, мусило трапитися децю надзвичайно огидне й протиприродне, і саме такою, на моє глибоке переконан-*

ня, є вся ця "німецька революція". Вона не має жодної з тих якостей, якими справжні революції, навіть найбільш криваві, завойовують симпатії світу. Вона по суті своїй не є "обуренням", що б там не казали і не кричали її носії, а є ненавистю, помстою, підлим потягом до вбивства і міщанським зубожінням душі. Нічого доброго з того не буде, на моє остаточне переконання, ні для Німеччини, ні для світу. А те, що ми всіляко застерігали від сил, які спричинили цю моральну та духовну катастрофу, зробить нам честь» (15 травня 1933 р.).

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Які події в житті Т. Манна були пов'язані з крутими поворотами в історії Німеччини і Європи в цілому?
2. Що письменник вкладав у поняття «бюргерство» і як розумів його роль у німецькій та європейській культурі?
3. Хто з літературних попередників надихав Т. Манна на створення «епопеї бюргерства» — роману «Будденброки»? Як ви гадаєте, чому саме він, а не хтось інший з видатних епіків?

II рівень

1. Чим характеризувався інтерес європейських митців до Італії на початку ХХ ст.? Чому його можна назвати символічним? Які твори європейських (не італійських) письменників 1910–1920-х років про Італію ви можете назвати?
2. Як еволюціонувала «італійська тема» Т. Манна від «Смерті у Венеції» до «Маріо і чарівника»?
3. Прочитайте одне з оповідань Т. Манна про митців («Тоніо Крегер», «Тристан», «Смерть у Венеції» тощо). У чому полягає своєрідність трактування в них теми мистецтва й митця?

III рівень

1. Що таке алегорія? Чи можна вважати алегоричними сюжети «Перевтілення» Ф. Кафки та «Джакомо Джойса» Дж. Джойса? Відповідь поясніть.
2. Як Т. Манн визначив поняття «інтелектуальний роман»? Під час роботи над яким твором виник цей термін? У чому полягав алегоризм (двоплановість) цього твору?
3. Перечитайте експозицію новели «Маріо і чарівник», звертаючи увагу на те, що не подобається оповідачу-німцю в сучасній йому Італії. Чи поділяєте ви його почуття?

IV рівень

1. Випишіть портрети Чіполли й Маріо. Чи можна розглядати їх як портрети антиподів? У яких частинах сюжетної композиції подано кожен портрет і чому?
2. Чи є в новелі «Маріо і чарівник» певні риси модернізму? Якщо так, то які саме?
3. У щойно прочитаному вами огляді пропонуються дві інтерпретації новели Т. Манна «Маріо і чарівник»: модерністська алегорія або реалістична саморефлексія¹. Яка з них вам більш до вподоби? Якщо жодна — запропонуйте власну. Обрану або запропоновану інтерпретацію обґрунтуйте текстом твору.

¹ С а м о р е ф л е к с і я — роздуми й міркування з метою критичного аналізу власних вчинків, встановлення їхніх причин і наслідків.

«ЛЮДИ ЯК ЛЮДИ»

(М. Булгаков. «Майстер і Маргарита»)

«Слова відлітають, те, що написано, залишається» — так звучить переклад латинського прислів'я «*Verba volant, scripta manent*».

У своєму головному творі — романі «Майстер і Маргарита» — видатний російський письменник М. Булгаков дещо змінює зміст улюбленого крилатого вислову: «*Рукописи не горять*». Ці слова промовляє Воланд — булгаковський сатана (зверніть увагу на подібність звучання імені цього персонажа та латинського слова «*volant*» — летіти, відлітати), коли відроджує спалений роман про Понтія Пилата і Єшуа — булгаковського Ісуса Христа.

Рукописи не горять, тому що вони не просто «слова» — вони «важливі слова». Записані слова творять світ, історію, міф. Булгаков теж спалив рукопис свого роману, але того ж таки року знову розпочав його писати. Людина творить міф і помирає, а міф залишається. Сьогодні автономно існують булгаковський Київ, і булгаковська Москва, і навіть булгаковський потойбічний світ. А все тому, що залишилися рукописи...

Михайло Опанасович Булгаков (1891–1940) народився в Києві. Тут минули його дитинство і юність. Батько майбутнього письменника закінчив Київську духовну академію і викладав у цьому навчальному закладі історію західних релігій, мати працювала вчителькою. Обоє походили з родин священників.

Ніхто з трьох синів Опанаса Булгакова (Михайло був старшим) не пішов його стопами. До речі, на погляд віруючого, вільне тлумачення євангельських подій у романі «Майстер і Маргарита» свідчить про те, що його автор не вірив у Бога. Таке ставлення до релігії сформувалося в Михайла Опанасовича ще замолоду. От що писала його сестра Надія в щоденнику за 1910 р.: «*Мишко не говорив цього року. Остаточнo, вочевидь, вирішив для себе питання про релігію — невір'я. Захоплений Дарвіном*». Булгаков був атеїстом, і це позначилося на всій його творчості. Щоправда, у певні періоди свого життя

письменник звертався до Бога, але знову й знову повертався до невір'я.

У дружній сім'ї Булгакових було семеро дітей. Дівчата навчалися в Єкатерининській гімназії на вулиці Лютеранській, хлопці здобували освіту в найушавленішому середньому навчальному закладі міста — Першій гімназії на Бібіковському бульварі (нині гуманітарний корпус Київського національного університету імені Тараса Шевченка). «Чотирирусний корабель, що колись виніс у відкрите море десятки тисяч життів» зі «стінами, критими жовтою миколаївською фарбою» — такий образ своєї гімназії Михайло Опанасович створив у автобіографічному романі «Біла гвардія». Авторитет цього освітнього закладу був настільки



М. Булгаков

великий, що від 1913 р. його випускники мали права студентів університету. Гімназія та родина прищепили молодому Булгакову принцип, згодом сформульований ним на сторінках тієї ж таки «Білої гвардії»: *«Слова честі не повинна порушувати жодна людина, тому що не можна буде жити на світі»*.

У цьому ж творі автор з любов'ю описав ще один «корабель» — будинок № 13 на Андріївському узвозі, у якому намагаються сховатися від бурі громадянської війни лікар Олексій Турбін, його сімнадцятирічний брат Миколка та сестра Олена. Булгаков точно відтворив розташування кімнат у цьому помешканні; згадав кахляну піч, на якій за сімейною традицією записували потаємні, крамольні думки й просто усілякі дрібниці; щілину між будинками, де Миколка ховав пістолет, і навіть розвилку акації, сидючи на якій петлюрівець спостерігав за Миколкою і його двоюрідним братом Ларіо-сиком.

Акацію нещодавно зрубали... Однак щілина між будинками залишилася, а в квартирі Булгакових тепер музей, відтак кожний охочий може побачити і зелену лампу, символ домашнього затишку, і «кращі у світі шафи з книжками», і вітальню за кремовими шторами, що оберігають від усіх знегод.



Київський будинок-музей
М. Булгакова на Андріївському узвозі

МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

КИЇВ – БУЧА: «ВТРАЧЕНИЙ РАЙ» МИХАЙЛА БУЛГАКОВА

Останнім часом в Україні точиться багато суперечок навколо «національної ідентичності» М. Булгакова. А чи не варто було б нам вчинити хоча б так само, як чехи? Адже вони «визнали» Ф. Кафку чеським (або принаймні празьким) німецькомовним письменником і мають зиск від туристів, які з'їжджаються з усього світу, приваблені насамперед ім'ям автора «Перевтілення».

Улюблені місця українського (або принаймні київського) російськомовного письменника М. Булгакова — яскравої зірки на небосхилі світової літератури ХХ ст. — аж ніяк не менш цікаві шанувальникам його таланту. Відкрити світу ці місця — почесний обов'язок і до того ж невикористана можливість українців щодо розвитку міжнародного туризму. А поки лише старовинний фотоальбом минулого століття відкриває нам український світ дитинства й молодості автора «Білої гвардії», який був для нього неначе втраченим раєм.

На рідкісному фото 1890-х років можна побачити — під ще не забудованою і навіть не засадженою горою — Хрестовоздвиженський собор на По-



Хрестовоздвиженський собор
у Києві



Будинок, у якому народився
М. Булгаков

долі, у якому й охрестили майбутнього письменника, народженого по сусідству, у будинку № 10 на вулиці Воздвиженській.

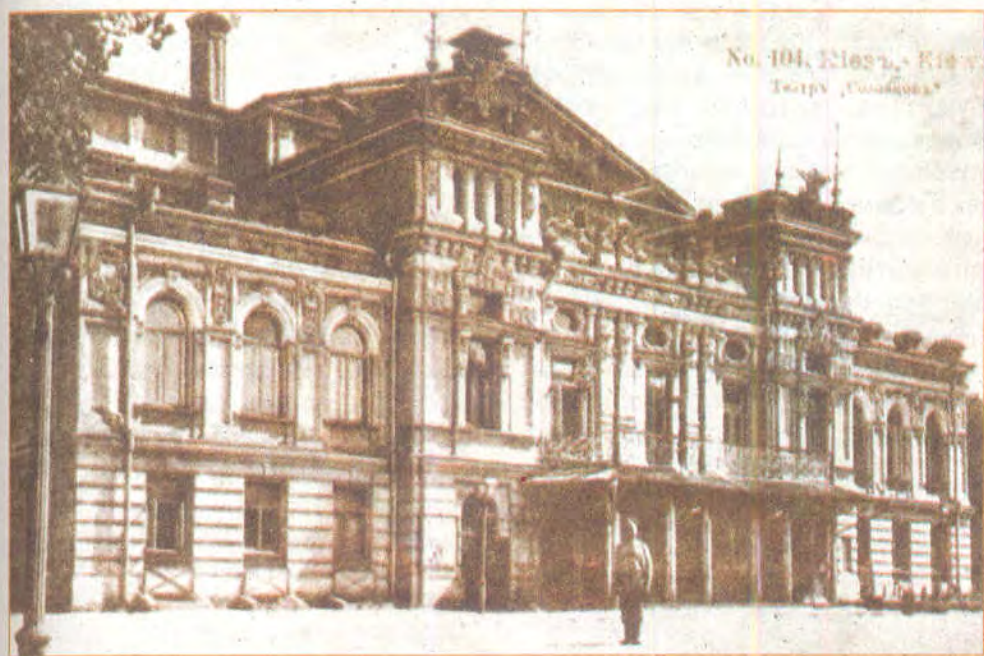
А от Бібіковський бульвар, якщо поглянути на поштову листівку початку XX ст., змінився лише за назвою (нині це бульвар Тараса Шевченка). І гімназист, який відпочиває на лаві навпроти Першої гімназії, навіть трохи схожий на гімназиста Мишка Булгакова: той носив такий самий кашкет з позначкою «КІГ» — «Київська перша гімназія».

У київському театрі «Соловцов» майбутній драматург Булгаков не тільки засвоював свої перші уроки театральної майстерності, а й набирався «духу Мельпомени». Цей дух живе лише в тих театрах, які люблять і виховують свого глядача. За це глядач любить свій театр. Саме таким «улюбленцем» для київських інтелігентних родин початку XX ст. був театр «Соловцов». Гімназисти ж та студенти відвідували його безкоштовно — такою була «політика» засновника театру, друга Чехова М. Соловцова, а після його смерті — його вдови й наступниці актриси Марії Глібової.

Остання режисерська робота Соловцова, яку сучасники називали «лекцією з режисерського мистецтва», — чеховські «Три сестри». Ця п'єса побачила світло київської рампі 2 березня 1901 р., тобто за місяць після прем'єри в московському Художньому театрі. Шляхетні чеховські офіцери, що так вільно трактують «високі матерії» (доля країни, доля людства), відразу ж спадають на думку глядачам булгаковських «Днів Турбіних». І не дарма: естетичні враження дитинства мають найбільшу силу. А в тому, що, ставши гімназистом у вересні 1901 р., Мишко Булгаков побував на одній із соловцовських вистав «Трьох сестер», не може бути жодного сумніву.



Бібіковський бульвар у Києві. Поштова листівка початку XX ст.



Театр «Соловцов»

«Чи не можна щось зробити, аби зберегти мамину ділянку в Бучі? — запитував М. Булгаков 1923 р. уже з Москви у листі до київських родичів. — Смертельно буде мені шкода, як вона пропаде». З літніми канікулами в Бучі (сьогодні це п'ятнадцять хвилин електричкою від Києва) були пов'язані чи не наймиліші спогади письменника.



В. Булгакова на дачі в Бучі



Т. Лаппа на дачі в Бучі

Булгакови належали до першого покоління бучанських дачників: вони звели свою садибу невдовзі після того, як за ініціативи начальника Південно-Західної залізниці Клавдія Немішаєва сюди, через густі соснові ліси, було прокладено нову залізничну гілку. Десь на середині цієї гілки — між Києвом і двома останніми станціями, названими на честь засновника залізниці Клавдієве та Немішаєве, й опинилася станція Буча.

У Києві Булгакови ніколи не мали власного будинку і свої міські квартири наймали в домовласників. А от бучанський цегляний одноповерховий п'ятикімнатний будиночок з двома верандами належав родині цілком і повністю. Можливо, тому діти його так ніжно любили й охоче поралися біля нього — про це Мишко навіть вірш написав (чого, до речі, він ніколи не робив у дорослому віці):


Утро. Мама в спальне дремлет,
Солнце красное взойдет,
Мама встанет и тотчас же
Всем работу раздает:
«Ты иди песок сыпь в ямы,
Ты из ям песок таскай...».



Булгаков-гімназист

Сама ж Варвара Михайлівна з веранди, наче з капітанського містка, спостерігала, як дружно працюють її діти.

1913 р. Варвара Михайлівна запросила на дачу дочку своїх друзів із Саратова Тасю Лаппа — ровесницю Михайла. На той час Тася й Михайло були знайомі вже п'ять ро-

ків — ще з тих літніх канікул, коли Лаппа вперше гостювала в Києві у рідної тітки, яка і познайомила її з Булгаковим: «Цей хлопчик покаже тобі Київ». Однак саме в Бучі розпочалася історія їхнього першого кохання, що закінчилася весіллям. На бучанському фото Тася залишилася такою, якою її тоді побачив і якою запам'ятав письменник. 

У творах Булгакова оселі належить особливе місце. Герої люблять або не люблять свій дім залежно від того, чи щасливі в ньому. Так, кімнату на М'ясницькій Майстер, герой роману «Майстер і Маргарита», називає «проклятою дірою», а крихітна квартирка в провулку біля Арбату, у якій він жив з коханою, має такі обов'язкові атрибути щасливого помешкання, як «прекрасна нічна лампа», «книги, книги й пічка».

1909 р. Михайло Опанасович вступив на медичний факультет Київського університету. У щасливі студентські роки розпочалося його захоплення театром, що тривало все подальше життя й втілювалося в п'єсах і «Театральному романі».

Під час Першої світової війни, навесні 1916 р., письменник склав прискорений іспит і, навіть не отримавши диплома, добровольцем Червоного Хреста виїхав на Південно-Західний фронт. Булгаков працював лікарем у кам'янець-подільському військовому шпиталі, потім у Чернівцях, а наприкінці літа був відкликаний до Москви й направлений у село Никольське Смоленської губернії. Москва справила на Михайла Опанасовича незабутнє враження, що згодом відбилося в його творчості.

До періоду життя на Смоленщині (там Булгаков працював земським лікарем) належать сюжети «Записок юного лікаря». Тоді ж з'являється мотив рідного міста й сім'ї: *«Умріяннях, що народжувалися при світлі лампи під зеленим ковпаком, виникло величезне університетське місто, а в ньому клініка. А в клініці — величезний зал...»*.

Для Булгакова нова ера розпочалася 2 березня 1917 р. з телеграми про зречення імператора Миколи II від престолу. 1918 р. Михайло Опанасович виїхав до Києва. *«Великий був рік і страшний рік 1918 по різдві Христовому, від початку ж революції другий»*, — напише він у «Білій гвардії». У романі Київ прямо не називається, натомість ідеться про Місто. Воно виступає одним з головних героїв твору і разом з усіма переживає тривожні події: *«Місто жило незвичним, неприродним життям, що вже не повториться у двадцятому сторіччі»*.

За свідченням Булгакова, протягом 1918 р. в Києві чотирнадцять разів змінювалася влада. Письменнику довелося послужити і в Петлюри, і в більшовиків, і в Денікіна. У «Білій гвардії» він відтворив ті події як літопис або билину: *«То не сіра хмара зі зміїним черевом розливається містом,*



Київський будинок-музей Булгакова
на Андріївському узвозі.
Фрагмент експозиції

то не бурі, каламутні ріки течуть старими вулицями — то сила Петлюри незліченна на площу старої Софії йде на парад».

В останню свою мобілізацію Михайло Опанасович потрапив до Владикавказа. Звідти він збирався емігрувати в Константинополь, але захворів на тиф. А от героям булгаковської п'єси «Біг», на відміну від автора, таки вдається виїхати за кордон.

Після хвороби Булгаков назавжди відмовився від кар'єри лікаря й зосередився на літературній творчості. 1921 р. він оселився в Москві. Через матеріальну скруту письменнику доводиться підробляти в газетах і журналах, однак він видає «Записки на манжетах» і друкує окремі оповідання, згодом об'єднані в збірку «Дияволяда» (1925). У 1922 р., переживши втрату матері, Михайло Опанасович вирішує написати роман про коханих (про місто й сім'ю). У романі «Біла гвардія» є наскрізний мотив — нещастя в родині розпочалися зі смерті матері: «*Мамо, світла королево, де ж ти?*». Цей твір Булгаков написав 1924 р., а незабаром з-під його пера вийшла п'єса «Дні Турбіних», що мала той самий сюжет і майже тих самих героїв. Київ завжди залишався в серці митця...

«Люди як люди... квартирне питання тільки зіпсувало їх» — так герой роману «Майстер і Маргарита» Воланд характеризує москвичів. Справді, з житлом у Москві 20–30-х років було у край не просто. Після переїзду подружжя Булгакових заледве змогло прописатися в столиці, та й то лише після особистого втручання дружини Леніна Н. Крупської. Чоловік сестри Михайла Опанасовича, філолог Андрій Михайлович Земський, поступився їм однією зі своїх кімнат у будинку № 10 по вулиці Садовій. Булгаков прославив цей будинок, оселивши в ньому героїв «Майстра і Маргарити» («голову правління однієї з найбільших московських літературних асоціацій» Михайла Олександровича Берліоза, «директора театру Вар'єте» Степана Лиходєєва, а потім — «духа зла й володаря тіней» Воланда з його почтом). Справжній номер будинку в романі письменник зашифрував: якщо додати три цифри номера, вказаного у творі, — 302-bis — і подвоїти їх (у перекладі з латини «bis» означає подвоїти), буде 10. Крім того, латинське слово «bis» за звучанням збігається з українським словом «біс», тобто чорт. А от номер своєї квартири, названої в романі «нехорошою», Булгаков зберіг.

Саме тут, у квартирі № 50 на Садовій, 10 минули перші роки московського життя Булгакових. Про цей період, сповнений «лютою конкуренцією» і «біганиною», Михайло Опанасович писав у листі до матері: «*Поذا таким життям жити не можна, інакше загинеш. У числі загиблих бути не бажано*». Утім, у перервах між поденною роботою в часописах Булгаков устигає творити: 1925 р. в журналі «Россия» було опубліковано «Білу гвардію», а 6 жовтня 1926 р. на сцені МХАТу після численних цензурних заборон відбулася прем'єра п'єси «Дні Турбіних».

Співпрацюючи з Московським художнім театром, Булгаков створив такі літературні шедеври, як п'єси «Останні дні» (про О. Пушкіна), «Кабала святенників» (про Мольєра), «Недоумок Журден». Ці твори позначені модерністським ставленням до життя. Описуючи людей і події минулого, Булгаков мав на увазі і свій час, і себе як митця. *«На жаль, у нього багато*

заздрісників і ворогів», — говорить він про Пушкіна вустами графині Воронцової. А розповідаючи про життя Мольєра, звертається до перипетій, пов'язаних з постановкою п'єс французького комедіографа: тріумфальні успіхи, інтриги, пасквілі критиків, заборони й боротьба за їх скасування. Такі ж нападки ворогів і заздрісників переживав сам автор, починаючи з постановки п'єси «Дні Турбіних». Булгаков викривав не тільки членів «Кабали святенників» XVII ст., але і їхніх нащадків, що цькували його самого.



Сцена з вистави «Дні Турбіних»
(постановка МХАТу)

Про те, у якому розпачі був письменник, як важко переживав заборону своїх творів, можна прочитати в його листах, звернених до Максима Горького, а потім — до Сталіна. Від 1929 р. Михайло Опанасович просить дозволу на виїзд за кордон.

«Навіщо затримують у СРСР письменника, доробок якого в СРСР існувати не може? Щоб приректи його на загибель?.. Усі мої п'єси заборонено, ніде жодного рядка мого не друкують, ніякої готової роботи в мене немає, ні копійки авторського гонорару нізвідки не надходить, жодна установа, жодна особа на мої заяви не відповідає...» (Лист до Горького від 1929 р.). Щось подібне відчуває герой модерністського роману Ф. Кафки «Замок»: як би не намагався обиватель проникнути в таємничий Замок, щоб одержати відповідь на своє прохання чи бодай якимось вплинути на його розгляд, нічого в нього не виходить, до того ж усе, що відбувається в механізмі бюрократичної машини Замку, абсолютно незбагненне для невтаємниченого.

Таку бюрократичну машину Булгаков описав і висміяв у повісті «Дияволяда» (1924). Чиновник Коротков переплутав прізвище нового начальника Кальсонера зі словом «кальсьони» й намагається з ним порозумітися, але ніяк не може наздогнати, бо начальник безперестанку бігає по інстанціях. На довершення нещастя у Короткова вкрали документи, і він перестав бути самим собою, оскільки бюрократи приймають його за Колобкова, що повинен їхати у відрядження: *«Товариш! Без істерики. Конкретно й абстрактно викладете на письмі й усно, терміново й секретно — Полтава чи Іркутськ? Не забирайте час у зайнятої людини! По коридорах не ходити! Не плювати! Не курити! Розміном грошей не утрудняти!»*.

Цей сатиричний твір, що зображує бюрократичний апарат радянської держави, як не дивно, було надруковано в альманасі «Недра». Набагато менше пощастило знаменитій сатиричній повісті «Собаче серце»: її також було підготовлено для «Недр», але публікація відбулася тільки в 60-х роках за кордоном, у Радянському Союзі твір вийшов уже за доби «перебудови».

Сюжет повісті відсилає читача до популярної у 1920-х роках наукової фантастики, що активно зверталася до теми наукового експерименту, зо-

крема в галузях біології і медицини (пригадайте створення людини-риби в романі «Людина-амфібія» В. Беляєва або пересадження слону людського мозку в його ж романі «Хойті-Тойті»).

Повість Булгакова виявляє типологічну подібність із творами Беляєва, але її фантастичний сюжет є тільки ширмою для глибшого підтексту — сатиричного. Предметом сатири тут виступає не науковий дослід з перетворення «симпатичного пса Шарика» на огидного Поліграфа Поліграфовича Шарикова шляхом пересадження йому гіпофіза «напівпролетаря» Кліма Чугункіна, а соціальний експеримент. Останній має на меті перетворення народу, що багато століть перебуває в майже тваринному стані, на спільноту «нових людей», образ якої породжений революцією та марксистською теорією.

У «Собачого серця» є підзаголовок — «Жахлива історія». Це гра з багатозначним словом «історія». Така історія дійсно є жахливою. Професор Преображенський (його прототипом ставдяцько Булгакова, лікар Покровський, що жив на Пречистенці, де розгортаються події повісті) говорить: *«Якщо я, замість того щоб оперувати, щовечора почну в себе у квартирі співати хором, у мене настане розруха. Якщо я, відвідуючи вбиральню, вибачте мені, мочитимуся повз унітаз і те ж саме будуть робити Зіна й Дар'я Петрівна, у вбиральні вийде розруха. Отже, розруха не в клозетах, а в головах»*. І саме до розрухи призводить правління голови домкому Швондера, який пропонує професорові «ущільнити» семикімнатну квартиру, об'єднавши їдальню зі спальнею, а оглядовий кабінет з операційною.

Пилип Пилипович Преображенський дуже боїться розрухи, що охопила країну, але впевнений, що його особисто ця халепа омине, адже він — знаменитість світового масштабу. Серед пацієнтів, яким професор повернув молодість, пересадивши статеві залози тварин (відомо, що такі експерименти справді проводилися в СРСР), є надзвичайно впливові особи, які можуть скасувати «ущільнення», тобто перетворення його особистого помешкання на «комунальне» з підселенням «пролетарів»-безхатченків. А якби й не захистили, Пилип Пилипович може виїхати в Сочі. Або за кордон — там його із задоволенням приймуть. Однак він не їде й таки стає жертвою розрухи. Розруха ця триває і до сьогодні, адже нині навіть уявити важко, що в незачиненому парадному під'їзді будинку Преображенського пожильці без страху залишали свої калоші, пальта й ціпки, а на східцях стояли квіти. Чому після 1917 р. усе це зникло? *«Чому електрика, що потухала, дай боже пам'яті, за останні двадцять років два рази, у теперішній час акуратно гасне раз на місяць?»* Справді, чому?

Однак найголовніший винуватець розрухи, що прокрався в квартиру професора не ззовні, а, сказати б, ізсередини, — його експеримент. Хоч ім'я професора — Пилип — і означає «той, що любить коней», і навіть у квадраті (з огляду на по батькові), професор підбрав, відгодував і виликував бездомного пса, якого назвав Шариком, не з великої любові до тварин і всіх знедолених, а щоб спробувати пересадити йому гіпофіз померлої людини. Під час операції професор порівнюється зі звіром, хижакom, ситим вампіром і вбивцею. Чийми очима «бачить» читач операцію? Вочевидь, це авторська точка зору, адже досі оповідь велася від імені собаки, що наразі неприємно-

ний. Сцена операції закінчується вигуком Преображенського: «Ех, шкода пса, ласкавий був, але хитрий». Він називається в цьому епізоді «жерцем». Справді, обагрений кров'ю професор приносить у жертву безневинну істоту, та ще й жаліє її (жрець повинен жаліти жертву, бо інакше яка ж це жертва!).

Якому ж богові принесено жертву? Виходить, що богові сучасної науки, якому поклоняється Преображенський. Утім, одна деталь змушує в цьому засумніватися. У кульмінаційний момент операції Пилип Пилипович стримує готовий зірватися з язика вигук «ах ти чо...» і натомість співає... уривок з улюбленої опери Верді «Аїда». Можливо, він просто заміняє свого «національного» чорта на давньогрецького бога із співзвучним ім'ям Аїд. Утім, одне не краще за інше.

Такий натяк на диявольську природу добродія Преображенського не випадковий — містичний зміст повісті має безліч інтерпретацій. Саме прізвище професора вказує на те, що він здійснює обряд перетворення. Дійство це, присвячене, як ми припустили, богові пекла й смерті, згідно із записом у щоденнику асистента Борменталю, розпочинається ввечері 23 грудня (за добу до Різдва за старим стилем) і завершується остаточним олюдненням 6–7 січня (Різдво за новим стилем). Тобто, власне кажучи, відбувається в «часовій дірі», що утворилася внаслідок зміни літочислення більшовиками.

Однак «народжується», звісно, не Христос, а Поліграф Поліграфович Шариков. Його ім'я — «той, що багато пише» — існує тільки в радянських «святцях». Можливо, воно означає, що Шарик став живим втіленням теорій про «нову людину», можливо, — що він один з «людей маси», наштапованих комуністичною «поліграфією». У будь-якому разі нова людина вийшла дивовижною. Від наймилішого пса в неї тільки прізвище й ненависть до кішок, усе інше — від бандита Кліма Чугункіна: уміння грати на балалайці, характер, манера поведінки, уподобання й життєва позиція. Отже, «творець» створив того, хто неминуче мав його знищити, адже професор, який не любив пролетаріат, тепер змушений був ділити з його представником, та ще й не дуже симпатичним, стіл і дах.

Події, що відбуваються в повісті до операції, читач «бачить» очима пса. Шарик напрочуд добре обізнаний у політиці й житті, автор іноді вкладає в



Кадри з художнього фільму «Собаче серце» (режисер В. Бортко, 1988 р.)

його голову цілком розважливі міркування: «Кінематограф у жінок єдина розрада в житті»; «Ніде більше такої отрути не одержите, як у Моссільпромі»; «Із шістдесятьох тисяч московських псів хіба що який-небудь абсолютний ідіот не вміє скласти з букв слово "ковбаса"»; «Нашийник — це однаково що портфель», «Я панський пес, інтелігентна істота, покуштував кращого життя. Та й що таке воля? Так, дим, міраж, фікція. Марення цих злощасних демократів». Отже, Шарик дотримується монархічних поглядів, поважає панів і не любить пролетарів.

Після опису операції подано щоденник асистента Борменталю, що відтворює процес перетворення Шарика на Шарикова. А далі зображене життя нової людини у квартирі нещасного професора. Нова людина — переконаний демократ і марксист. Деякі його висловлювання стали крилатими: «Які вже ми вам товариші? Де вже? Ми в університетах не навчалися, у квартирах по п'ятнадцять кімнат з ванними не жили»; «Людині без документа суворо забороняється існувати».

Швондер правий, коли докоряє Пилипу Пилиповичу: «Загалом і в цілому, це ж ви ставили експеримент, професоре! Ви й створили громадянина Шарикова». Деякі літературознавці вбачають у героях «Собачого серця» зашифровані образи політиків 20-х років, а саму повість пропонують сприймати як алегорію боротьби за владу в більшовицькому таборі. За однією з версій, Шарик — це Сталін, що як політик породжений Ленінім (Преображенським) і Троцьким (Борменталем) собі ж на погибель. А фізіолог Мечников, чий портрет висить у кабінеті Пилипа Пилиповича, схожий на... Маркса, якого професор так не любить.

Преображенський намагається зробити з негідника «напівпролетаря» людину: одягає й годує його, намагається культурно розвивати, але марно. Тоді Борменталь підбиває професора на «єдино можливий» крок — нову операцію. З її допомогою бідолашні лікарі хочуть звільнитися від пролетарського рабства, а ширше — від своєї ідеї, адже експеримент виявився невдалим. Через десять днів після операції з олюднення професор зрозумів, що перед ним Клим Чугункін: «Я піклувався зовсім про інше, про євгеніку, про поліпшення людської породи». Так Булгаков передбачає жахливі фашистські експерименти з виведення надлюдини й знищення «невдалих зразків». Преображенський ще в 20-х роках розуміє помилку євгеніки: «Можна вжити гіпофіз Спінози або ще якого-небудь такого чорта й створити із собаки надзвичайно високорозвинену людину. Але на біса, питається. Поясніть мені, будь ласка. Навіщо потрібно штучно фабрикувати Спінозу, коли будь-яка баба може його народити коли завгодно». У цьому ж важливому діалозі професора й асистента, що передує зворотному перетворенню, розкривається зміст повісті. Борменталь говорить про Шарикова, який знову має стати псом: «Людина із собачим серцем», на що професор заперечує: «Весь жах у тім, що в нього вже не собаче, а саме людське серце. І найпаршивіше з усіх, які існують у природі».

Наприкінці твору світ знову описано з погляду собаки. Експеримент зазнав краху, отже в соціальному плані «Собаче серце» можна вважати застереженням і навіть антиутопією: людина, що намагається перетворити

дійсність революційним шляхом, приречена на невдачу або загибель від перетвореного світу.

Головним твором Булгакова став його останній роман *«Майстер і Маргарита»*. Письменник виправляв його до останніх днів свого життя, диктуючи текст дружині. До речі, саме Олену Сергіївну вважають головним прототипом Маргарити, яка не покинула «бідного хворого» майстра.

Задум роману виник у Булгакова ще в 1923–1924 рр., а 1930 р. автор спалив перший його варіант. Піч Михайло Опанасович вважав своїм кращим цензором. У листі до уряду письменник називав спалений твір романом про диявола. У ньому метафоричний образ людини-диявола (як у «Собакому серці») втілювався в дияволі як такому.

Щоправда, цей образ у Булгакова не відповідає біблійному образу сатани, який втілює абсолютне зло, як Бог — абсолютне добро. Слово «сатана» з давньоєврейської так і перекладається — супротивник, а от персонаж Булгакова сягає образу Мефістофеля у «Фаусті» Гете. Навіть епіграф до роману вказує на це: *«Я — частина тої сили, що вічно хоче зла й вічно робить благо»*. Гете, а слідом за ним і Булгаков зобразили диявола в напівтонах, причому в «Майстрі і Маргариті» Воланд — ще менше зло, аніж Мефістофель у «Фаусті», він зображений як Божий слуга, що карає поганих людей з дозволу Бога.

Аби ж Булгаков знав, скільки читачів його роману вважатимуть, що саме таким сатану зображено у Святому Письмі! За радянських часів читання Біблії щонайменше не схвалювалося, відтак, не обізнані з першоджерелом, вони і булгаковського Єшуа без застережень ототожнюватимуть з біблійним Ісусом Христом.

1931 р. письменник повертається до роботи над романом і 1934 р. створює першу редакцію нового варіанта. 1937 р. після довгих вагань Булгаков дає йому назву «Майстер і Маргарита». Другу редакцію твору було завершено 1938 р. Що ж до публікації, то вона відбулася лише в 1966–1967 рр. — зі значними купюрами роман було надруковано в журналі «Москва». Окремим виданням він вийшов 1973 р.

Булгаков припинив редагування тексту приблизно за місяць до смерті, зупинившись на словах Маргарити: *«Це літератори йдуть за труною?»*. Не-



Кадри з художнього фільму «Майстер і Маргарита»
(режисёр В. Бортко, 2005 р.)

дарма Михайло Опанасович називав себе «містичним письменником»... Щоправда, він вжив це словосполучення в іронічному значенні, у листі до уряду, датованому 1930-м роком, називаючи однією з рис своєї творчості «чорні й містичні фарби», якими зображував «незліченні каліцтва нашого побуту». У цьому ж листі письменник повідомляє: *«Зробивши аналіз моїх альбомів вирізок, я виявив у пресі СРСР за десять років літературної роботи 301 відгук про мене. З них: схвальних було 3, вороже-лайливих — 298»*. Далі Булгаков наводить деякі цитати з рецензій на свої твори. (Читаючи їх, починаєш розуміти, що спонукало Маргариту вчинити погром у квартирі критика Латунського, який написав статтю про роман майстра). Письменник убачає причину своїх нещасть у тому, що *«став сатириком і саме в той час, коли ніяка теперішня (проникаюча в заборонні зони) сатира абсолютно немислима»*. На підтвердження він цитує одну з критичних статей: *«Усякий сатирик у СРСР зазіхає на радянський лад»*.

Проте з першого погляду «зазіхань на радянський лад» у «Майстрі і Маргариті» не видно. Напевно, це пояснюється тим, що сатира є лише однією з граней цього дивного роману. Літературознавці визначають його художній метод по-різному: модерністський, постмодерністський, неоромантичний, постреалістичний... Однак якщо все ж таки розглядати його в контексті часу його задуму й написання (30-ті роки XX ст.), то важко не побачити його структурної близькості до зрілого модерністського роману, особливо в жанровому різновиді так званого інтелектуального роману (як ми пам'ятаємо, цей термін увів Т. Манн). Так само як у «Чарівній горі» Т. Манна санаторій у горах виступає символом усієї Європи, Москва й москвичі в романі Булгакова постають сукупним образом усієї радянської дійсності.

Майже всю романну дійсність Булгаков будує на ґрунті літературних джерел, синтезуючи у своєму творі численні знахідки світового письменства. Насамперед це образ Мефістофеля з гетевського «Фауста» й мотиви «продажу душі дияволу», розроблені у творах М. Гоголя («Вечір напередодні Івана Купала», «Страшна помста», «Портрет»), О. Уайльда («Портрет Доріана Грея») та інших російських і європейських митців.



Н. Рушева.
Коров'єв і Кіт

Шанувальник містичних сюжетів у літературі відразу відзначить, що булгаковський *Воланд* — сатана доволі симпатичний. По-перше, особисто він не робить нічого злого. Усі бешкети в Москві — справа рук його почту, та й ці слуги диявола за увесь час перебування в столиці вбивають лише Берліоза (хоча, власне, під трамвай його ніхто не штовхав) та барона Майгеля. Таких лиходійств для головного біса якось замало. По-друге, Воланд діє не за власним бажанням, а виконуючи волю Бога, тобто Єшуа, який прислав до нього свого учня Левія Матвія попросити за майстра. Тимчасом біблійний сатана саме тому й пере-

творився зі світлоносного янгола Люцифера на відступника, що відмовився коритися Богові. Воланд же, подібно до гетевського Мефістофеля, є просто складовою Божої волі: темною, караючою, але чесною й справедливою. *«Усе буде правильно, на цьому побудовано світ»*, — говорить Воланд наприкінці роману, перед тим як Понтій Пилат одержує звільнення. Такі якості, як справедливість і чесність, абсолютно відсутні в сатани з Біблії, якого названо там лукавим брехуном.

Воланд у романі Булгакова — зло, але зло необхідне, як тінь у сонячний день: *«Що робила б земля, якби з неї зникли тіні?»*. Вирок Єшуа для майстра — не світло, на яке він не заслужив, а спокій — тобто царина Воланда.

Від біблійного сатани булгаковського диявола відрізняє ще й влада над простором і часом. Сам він існує поза цими категоріями. Воланд був присутній на страті Єшуа, він у багато разів збільшує звичайнісіньку московську квартиру, у якій має відбутися бал, може прискорювати й сповільнювати плин часу.

Ще меншу схожість зі своїм біблійним «прототипом» виявляє Єшуа. Він — просто «добра людина», що зовсім не знає своїх батьків, а не Син Божий і Бог, як Ісус. Єшуа зовсім не збирається вмирати за гріхи людства, свою страту вважає помилкою і учнів, крім Левія Матвія, що сам за ним ходив і все записував, не має. Звісно, Єшуа — особистість неординарна, він знає п'ять мов, уміє позбавляти болю й читати думки.

Найбільш близький до біблійного образ *Понтія Пилата*, п'ятого прокуратора Юдеї. Як і в Біблії, булгаковський Пилат погоджується на страту очевидно безневинної людини з боягузтва. У вічності він не може заспокоїтися, одержимий словами, сказаними Єшуа перед стратою: *«Боягузтво — найбільший з пороків»*. Однак у романі прокуратор сам наказує вбити Юду, тимчасом як біблійний Пилат навряд чи знав про його існування.

Можна припустити, що образ страченого Ісуса, від якого Булгаков, за словами сучасників, протягом життя неодноразово відвертався, виник у його уяві ще в дитинстві. Гімназистом Булгаков відвідав відкриту 1902 р. на Володимирській горі панораму «Голгофа», яка, за словами очевидців, справляла на глядача незабутнє враження — оптичний ефект присутності при страті був доволі переконливим. Можливо, ще тоді Мишко інтуїтивно відчув, що момент розп'яття Ісуса, незалежно від того, чи віриш ти в Бога, є моментом народження нового міфу, який на багато століть заволодів людством.

Модерністський роман завжди показує утворення нового міфу й сам є його втіленням. У «Майстрі і Маргариті» теж є творець міфу про Єшуа — майстер.



Н. Рушева. Понтій Пилат із псом

Майстер — не «автор», оскільки нічого не придумує. Його заслуга полягає в тому, що, на відміну від Левія Матвія (який, за словами Єшуа, пише зовсім не те), він максимально точно розповідає про надзвичайно важливу для людства подію. Чому ж тоді майстер заслужив тільки спокій, а Левій Матвій — світло? Можливо, тому що останній був сліпо відданий Єшуа, хоч і не завжди розумів його, а майстер свідомо зрікся можливості розповісти людям істину, спаливши свій роман у грубці.

Звісно, образ майстра має автобіографічні риси. Звертаючись до уряду, Булгаков повідомляв, що йому порадили написати покайний лист і «комуністичну п'єсу» (тобто погіршити проти істини), але він відмовився: *«Цієї поради я не дослухався. Навряд чи мені вдалося б стати перед Урядом СРСР у вигідному світлі, написавши брехливий лист, що представляє собою небдливий і до того ж наївний політичний курбет. Спроб же скласти комуністичну п'єсу я навіть не робив, знаючи, що така п'єса в мене не вийде»*. Письменник не мав недоліку Понтія Пилата — він не був боягузом і звертався до уряду й Сталіна з «листами правдивими», хоча жодного разу й не одержав відповіді.

Поряд з «єршалаїмськими» розділами (тобто розділами про Понтія Пилата, «відтвореного» майстром) у романі є такі, що описують життя Москви, на узбіччі якого божеволіє майстер, «створений» Булгаковим. Ці епізоди, присвячені опису витівок Воландового почту, гостро сатиричні. Диявол і його слуги глумляться лише над тими, кого вважають морально зіпсованими, причому відповідно до їхніх вад. Якщо Берліоз самовпевнено заявляє, що Бога, так само як і диявола, не існує, йому доводять зворотнє. Якщо жадібний Поплавський приїздить у столицю з метою заволодіти житлом покійного небожа (для Булгакова змінити улюблений Київ на Москву — страшний гріх), то Бегемот, Коров'єв і Азazelло виганяють його так, що він назавжди забуває про свою корисливу мрію. А от завідувача театрального буфету покарано жорстокіше. Власник чималого капіталу, «заробленого» на «зеленій бринзі» й «осетрині другої свіжості», він приходив до Воланда, щоб повернути сто дев'ять рублів, яких не дорахувався буфет у результаті сеансу чорної магії, а натомість дізнається, що за дев'ять місяців має померти від хвороби печінки.



Н. Рушева.
Прощайте!

Однак Воланд зробив щасливою *Маргариту*. Ім'я коханої майстра Булгаков, звісно, запозичив у Гете, а от гріх, скоєний доведеною до відчаю фаустівською героїнею, переклав на Фриду, яка теж вбила свою незаконнонароджену дитину. Співчуваючи нещасній жінці, Маргарита звертається до сатани з проханням позбавити її довічної муки, але Воланд незадоволений її вчинком. Адже головне призначення Маргарити таке ж, як і її тезки, — вона має просити за коханого. Булгаковська Маргарита є частиною нагороди майстра, адже завдяки подвигу її любові він потрапляє в іди-

лічний світ спокою поза часом і простором: «За мною, читачу! Хто сказав тобі, що немає на світі справжньої, вірної, вічної любові? Хай відріжуть брехунів його мерзенний язик! За мною, мій читачу, і тільки за мною, і я покажу тобі таку любов!».

Отже, наприкінці роману два часи створення нових міфів — минуле й сьогодення — з'єднуються у вічності. А майбутнє залишається за іншим героєм — *Іваном Бездомним*, що одного разу мав необережність написати неправдиву поему про Ісуса Христа. Зіткнення з потойбічним світом змінило юнака: покинувши «міфотворчість», він став істориком, поставивши собі за мету точно відтворювати вже створені міфи, як це зробив майстер.

Утім, у романі «Майстер і Маргарита» є ще один підтекст. Як і в «Собачому серці», Булгаков зашифрував у ньому безліч політичних і культурних реалій. Звісно, сучасний або закордонний читач навряд чи зможе досягнути цей змістовий шар, але сучасники письменника, наприклад, добре пам'ятали вірш радянського поета Дем'яна Бедного (Бедний — Бездомний) «Новий завет без изъяна евангелиста Демьяна», а також розуміли, що божевільний Іванушка женеться за Бегемотом і Коров'євим вулицями, де колись стояли зруйновані більшовиками храми.

М Модерністський роман-міф — це гра зі змістами. Він творить міф про те, як створюється міф. Модерністський роман завжди показує утворення нового міфу, і сам є його втіленням.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про родину М. Булгакова. Як факти біографії письменника відбилися в його творчості?
2. Як у творчості М. Булгакова відтворено політичні події в Україні доби громадянської війни?
3. Назвіть драматичні твори М. Булгакова.
4. У яких булгаковських творах присутні образи нечистої сили? Які твори світової літератури вплинули на «дияволяду» Булгакова?
5. Чи можна вважати проблему захисту тварин основною проблемою повісті «Собаче серце»? (Відповідь поясніть).

II рівень

1. Схарактеризуйте змістові шари в повісті «Собаче серце». Чим вони відрізняються від наявних у романі «Майстер і Маргарита»?
2. Сформулюйте основну думку повісті «Собаче серце». Чому цей твір не було видано за життя автора?
3. Чому, на вашу думку, за життя Булгакова не було опубліковано роман «Майстер і Маргарита»?
4. Що таке сатира? Що саме висміюється в повісті «Собаче серце» і в романі «Майстер і Маргарита»?
5. Чому твір «Майстер і Маргарита» називають романом у романі? Назвіть авторів цих романів.

III рівень

1. Які два часи й простори описано в романі «Майстер і Маргарита»? У якій точці вони сходяться?

2. Чому майстер пише роман саме про Понтія Пилата? Хто головний герой і яка основна думка цього твору? Чому Булгаков змінив біблійні образи і як саме?
3. Позитивними чи негативними героями є Воланд і його почет? Чому письменник зобразив їх саме такими?
4. Чим схожі біографії М. Булгакова й А. Чехова?
5. Чому, на вашу думку, М. Булгаков писав листи до уряду і чому не одержав на них відповіді?

IV рівень

1. Що мав на увазі професор Преображенський, коли говорив, що розруха «не в клозетах, а в головах»? Напишіть есе на тему «Як перемогти розруху в головах?».
2. Розкажіть про те, чиїми очима читач «бачить» події, що відбуваються на початку повісті «Собаче серце». Спробуйте змінити точку зору і розкажіть, що змінилося в цілому.
3. Доведіть, що роман «Майстер і Маргарита» модерністський. Чи можна назвати його романом-міфом? Чому?
4. Які філософські проблеми піднімаються в романі «Майстер і Маргарита»? Визначте для себе найцікавішу й напишіть про те, як вона розв'язується у творі.
5. Напишіть стислі рецензії на екранізації творів «Собаче серце» та «Майстер і Маргарита», здійснені режисером В. Бортком.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

«СПІВУ ПОВЕН СЛУХ»

(з європейської поезії першої половини XX століття)

«ТАМ ТИ ВОЗДВИГ В ІХ ПРИСЛУХАННІ ХРАМ»

(Р.М. Рільке)

Коли в перші десятиліття XX ст. серед цінителів класичної німецької літератури заходила мова про плеяду німецькомовних письменників Праги, багато хто знижував плечима: хіба німецька мова, якою там говорять, придатна для високої поезії чи витонченої психологічної прози?..

Німецьку мову пражан звинувачували то в зіпсованості, то, навпаки, у тому, що вона занадто чиста, безбарвна, штучна. Перший докір не може бути прийнятий всерйоз. Скажімо, тексти Кафки, уродження Праги, справді містять певну кількість «пражизмів», з яких він перший же кепкував разом зі своєю знайомою, мешканкою Берліна Феліцією Бауер. Однак ішлося лише про кілька стильових кліше, про кілька провінціалізмів, яким смішно було б надавати значення. Другий докір вартий більшої уваги. Він ґрунтувався на тому, що поза межами Німеччини, позбавлена впливу діалектних форм, мова була відірваною від того живильного коріння, за рахунок якого мало б відбуватися її природне оновлення.

Так, аналізуючи німецьку Кафки, критики зазначали, що *«він писав тією чистою німецькою мовою, сухою, майже абстрактною, у якій не існує слів, здатних передати колір, блиск, теплоту, будь-яку живу розмову, будь-який справжній діалог»*. Така оцінка, хоча й перебільшена, звісно, уловлює деякі особливості письменницької манери митця. Однак варто було б замислитися, чи залежать вони від того, як розмовляють у Празі, — можливо, ідеться про свідомий вибір письменника?

Якщо ж порівняти доробки хоча б трьох письменників-пражан, можна помітити, що мова їхніх творів позначена різними тенденціями. «Суха», «протокольна» у Кафки, вона постає повною шаленої сили й вогню в устах палкого Вьорфеля. А от **Райнер Марія Рільке (1875—1926)**, майстер лірико-психологічних відтінків, послуговуючись тією ж німецькою, як ніхто вмів у витонченій поетичній манері висловити все різноманіття людських почуттів.

Рільке народився в Празі в сім'ї чиновника залізничного відомства. Після закінчення початкової школи десятилітнього хлопчика віддали до нижчої реальної військової школи, а в чотирнадцять — до вищої реальної військової школи. Там він провчився лише рік і через слабе здоров'я був відрахований, після чого вступив до торго-



Р.М. Рільке

вельної академії в австрійському місті Лінці. За рік Рільке повертається до Праги, вирішивши, що складатиме іспит на атестат зрілості екстерном, а тим часом пише вірші й оповідання, видає свою першу збірку «Життя й пісні» (1894). Улітку 1895 р. він нарешті складає іспит і вже восени стає студентом Празького університету. 1896 р. виходить друга поетична збірка «Жертви ларам¹».

У творах, написаних за студентських років, Рільке називав себе «поетом Праги». От, наприклад, оповідання «Король Богуш» (1897). Його головний герой — каліка, якого жорстокі празькі обивателі іронічно називають «король Богуш», цікавий насамперед тим, що добре знає своє місто: *«Найпо-таємніше, — розповідає він, — у серці речей, і, бачте, у цих старих будинках приховано стільки секретів.... Там є... стільки дивних речей, картин і ламп, і повні скрині, я не брешу, скрині, повні золота. А із цих старих будинків далеко йдуть підземні ходи, далеко в місто, можливо, до самого Відня»*. А ще Богуш звеличує народ Чехії, якого, на його думку, не знають сучасні митці: *«Що ж це таке, наше мистецтво? Може, пісні, які наш народ, такий молодий, здоровий і повний сил, що тільки-но пробудився, міг би співати? Повісті, що говорять про його силу, про його славу, про його волю? Картини рідного краю? Так? Нічого подібного. Усі ці славні добродії нічого не знають про це. У них уже немає тої дитячості, що сьогодні ще властива народу, повному бажань, з яких жодне не задоволено. Ці славні добродії занадто зрілі»*.

У молодості Рільке так само, як і Кафка, віддав данину вивченню й розвитку традицій чеської літератури. Якщо деякі твори Кафки змушують згадати прозу Б. Немцовой, то деякі оповідання й вірші Рільке явно відсилають читача до традицій Я. Неруди, до його «Малоостранських повістей».

Мала Страна — один з мальовничих районів Златої Праги. Ми не мислимо його, спускаючись від Празького Града до Влтави, щоб перейти на інший берег через Карлов міст, прикрашений готичними статуями королів і святих. Ранньому Рільке безперечно належить один з найкращих поетичних образів Малої Страни, що будить гостре почуття зв'язку століть і тисячоліть. У поезії, що так і називається — «На Малій Страні», він створює чарівний образ старої Праги. Звертаючись до «празьких таємниць», зашифрованих у середньовічних написах на готичних фасадах, юний поет переосмислює сучасні образи в душі середньовічної та барочної архітектури.

Проте в двадцять один рік Рільке залишає місто своєї юності, щоб ніколи більше до нього не повернутися. З кінця вересня 1896 р. він живе в Мюнхені, відвідує лекції в Мюнхенському університеті, 1897 р. вирушає до Італії («обов'язкова програма» німецького поета), але ще більше його вабить далека Росія.

Мода на російську літературу, що охопила всю Європу, не оминула й Рільке. Серед його нових знайомих виявилися німецькі друзі російського художника Леоніда Пастернака. Прихопивши рекомендаційні листи, Рільке їде до нього в Москву.

І от у квітні 1899 р., за спогадами Пастернака, у його майстерні *«стояв парубок, білявий, тендітний, у темно-зеленому тірольському плащі»*. Такий

¹ Лари — боги домівки.



Прага. Історичний центр

зовнішній вигляд міцно зв'язався в уяві російських художників та інтелектуалів з образом модного на той час Ніцше, і поява молодого поета, напевне, мала справити на них відповідне враження...

Рільке попросив художника познайомити його з Л. Толстим. Пастернак тоді саме працював над ілюстраціями до нового роману «Воскресіння» і часто бачився з Толстим, так що вже наступного дня після приїзду до Москви мрія Рільке здійснилася: він зустрівся з автором «Війни і миру», він говорив з великим російським письменником.

Повернувшись із подорожі, Рільке з головою поринає у вивчення російської мови й культури, перекладає чеховську «Чайку» (на жаль, переклад не був виданий, а рукопис не зберігся). *«Моє мистецтво стало сильніше й збагатилося низкою незорих вражень»* — так в одному з листів поет сформулював підсумок свого першого знайомства з Росією.

Весну й літо 1900 р. Рільке присвячує подорожі Росією та Україною. Він знову, цього разу в Ясній Полянці, відвідує Толстого, а на початку червня 1900 р. прибуває до Києва, де живе близько двох тижнів. Поет і його супутниця, німецька письменниця Лу Андреас-Саломе, уважно вивчають древні фрески Софії Київської та розписи В. Васнецова у Володимирському соборі, відвідують Києво-Печерську лавру.

З Києва починається майже двомісячне паломництво Рільке і Андреас-Саломе Україною та Волгою — знайомство з народною, «глибинною Руссю». На пароплаві по Дніпру вони плывуть до Кременчука, дорогою зупиняються в Каневі, щоб відвідати могилу Шевченка — Рільке цінував його як великого народного поета й талановитого художника. Із Кременчука мандрівники потягом їдуть до Полтави й проводять там декілька днів, навідуються до навколишніх сіл, ознайомлюються з життям і побутом

українців. Потім вони вирушають до Харкова і звідти на Волгу. Українська тема втілилася у творчості Рільке в поетичній збірці «Часослов», в оповіданнях «Пісня про правду», «Як старий Тимофій умирав співаючи».

Творчість Рільке не обмежується рамками якоїсь однієї літературної течії. Радше можна говорити про синтетичний вияв новітніх течій і тенденцій в його поезії. Кожен новий цикл віршів цього митця свідчить про художню еволюцію. Якщо в ранніх творах наявні елементи імпресіонізму й неоромантизму, то з часом Рільке дедалі більше тяжіє до символізму й неокласицизму, але й цим не вичерпується характеристика його творчості. Поет сприйняв численні й різноманітні впливи не лише письменників (Гюґо, Гюґенс, Тургенєв, Верхарн та інших), але й живописців, скульпторів (Родена, особистим секретарем якого був протягом 1905–1906 рр., Сезанн, Пікассо), синтезував у своєму світовідчутті й у своїй творчості морально-філософські цінності різних епох і народів. Якщо ж говорити про напрям і художній метод поета й прозаїка Рільке, то тут слід зазначити наявність практично всіх сутнісних рис модернізму.

Особиста доля поета склалася трагічно: постійне — з дитинства й до кінця днів — відчуття самотності, не один раз пережитий стан важкої моральної депресії, передчасна смерть від лейкемії. «*О свята моя самотність...*» — ці слова, сказані в одному з перших віршів, і надалі стають наскрізним мотивом творчості Рільке, починаючи вже зі збірки «Часослов» (1899–1903), що ознаменувала народження його поетичної слави.

«Часослов» складається з трьох книг: «Книга про чернече життя», «Книга про паломництво», «Книга про бідність і смерть».

Роботу над «Книгою про чернече життя» Рільке розпочав відразу після повернення з першої поїздки до Росії. Повернувшись із другої подорожі наприкінці серпня 1900 р., поет приймає запрошення художника Генріха Фогелера пожити в нього у Ворпсведе. У цьому мальовничому містечку біля Бремена Рільке написав мистецтвознавчу працю про групу тамтешніх художників «Ворпсведе» (1902) і познайомився зі скульптором Кларою Вестгоф, яка у квітні 1901 р. стала його дружиною й у грудні того ж року народила йому дочку Рут. Восени 1901 р., оселившись у Вестерведе поблизу Ворпсведе, поет пише «Книгу про паломництво».

Осінь і зиму 1902–1903 рр. Рільке провів у Парижі, де написав монографію «Огюст Роден» (1903). У цьому величезному місті поет особливо гостро відчував, як багато у світі бідних, знедолених людей. Щоб закінчити свою поетичну трилогію, навесні 1903 р. митець їде до Італії і там, у Віареджо, працює над «Книгою про бідність і смерть».

Як ми пам'ятаємо, зняття культурних табу — це одна із сутнісних рис модернізму. «*Не гребуючи жодним предметом, Рільке не нехтує жодним словом, — пише В. Мікушевич. — Однак він майже ніколи не грає стилістичними відтінками синонімів. Він просто називає речі своїми іменами, віддаючи перевагу точності й виразності...*».

У «Книзі про бідність і смерть» особливо виразно відчувається вплив російської літератури, насамперед Толстого й Достоевського. Однак є й істотні розходження. Видатні російські реалісти досліджували соціально

зумовлену міру нещастя, шукали й знаходили вихід і надію для людини в цьому житті й на цій землі. Тимчасом «твоя земля», «земля обітована» Рільке є не що інше як віра й надія на загробну відплату: бідність нерозлучна зі смертю, але смерть для неї є благом прилучення до вже непорушного буття.

Стиль, у якому написано «Нові вірші» (перша частина — 1907, друга частина — 1908), часто визначають як «нова речовність». Ще 1903 р. Рільке зазначав: *«Тільки речі говорять зі мною. Речі Родена, речі готичних соборів, античні речі — усі речі, що цілком речові. Вони й указують мені на зразки, на цілий світ, що рухається, живе»*.

Своє завдання як поета Рільке вбачав у тому, щоб через конкретні зображення конкретних речей осягати логіку буття, адже річ — частина цього буття, частина людського «я», частина матеріально втіленої духовності. Конкретність при цьому зовсім не означає відмови від філософських узагальнень; навпаки, поет говорить про відповідальність за збереження не тільки «людської», але й «божественної» цінності речей. Речі залежні й суверенні, вони — «просто речі» й речі «останні», тобто людина, ангел, Бог. У речі людина реалізує своє світовідчуття, творить, через неї має можливість відбутися — відбутися в часі й просторі, доторкнутися до майбутнього.

«Книгу образів» — образів «речових» і вічних, що писалася протягом кількох років, автор неодноразово переробляв, у заново відредагованих віршах постає воістину новий Рільке. Відтак — зрілий і сумний. Одним з найвдаліших утілень поетики «речових» образів вважається поезія *«Осінній день»*, що увійшла до цієї збірки:

Час, Боже, безмір літньої пори.
Кинь горню тінь на сонячний годинник,
понад полями вивільни вітри.

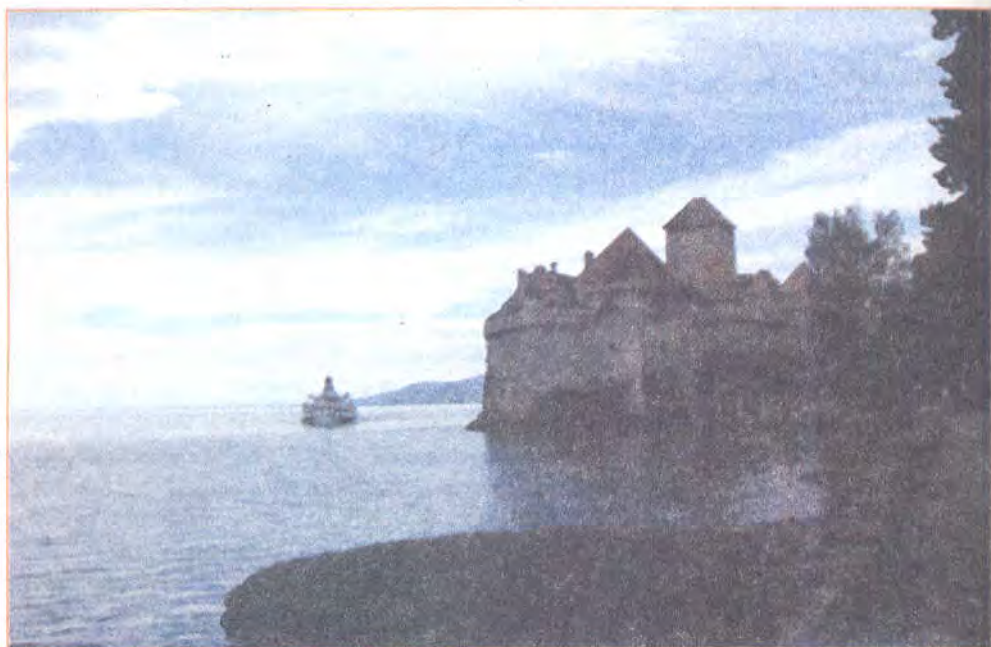
Звели плодам зливатися в одно,
дай цим плодам ще дві спекотні днини,
дай стиглості, солодкі крапельни
дай обернути на важке вино.

Бездомний вже не матиме житла.
Самотній завше буде в самотині,
писатиме листи свої осінні,
брестиме там, де жовта кушпела
оповила алеї безгомінні.

(Переклад М. Фішбейна)

Відчуття самотності Рільке гостро посилюється в роки Першої світової війни. Патріотичне божевілья, що охопило німецькомовний світ, аж ніяк не міг поділяти поет, який відчував себе надто «своїм» і в Москві, і в Парижі... Та й життєві обставини воєнного часу не сприяли поетичній творчості.

Вихід із творчої кризи обіцяв переїзд до Швейцарії (у лютому 1922 р.). Обравши своїм останнім притулком селище Валь-Мон одного з франкомовних (не німецькомовних!) кантонів, уже смертельно хворий поет оселився



На озері Лак Леман в кантоні Во

в середньовічній вежі Мюзю, що стала символом його самотності, його приналежності не до XX ст., а до інших епох... А може, до вічності... У Швейцарії Рільке переживає новий і, на жаль, останній сплеск натхнення, пише з небувалою для себе швидкістю, намагаючись встигнути.



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

ЛИСТИ З МАЙБУТНЬОГО



Б. Пастернак (ліворуч) з батьком, братом і сестрами

В одному з віршів, що увійшли до «Книги образів», ліричний герой Р.М. Рільке називає себе самотнім і безсонними ночами пише довгі листи друзям, яких уже ніколи не побачить. В останній рік свого життя німецький поет багато переписувався зі старими й новими російськими друзями. Ці листи повертали Рільке в минуле — у роки юності, у часи подорожей Україною і Росією, душевного й творчого злету і водночас спрямовували його думки в майбутнє — до усвідомлення того, що все це не минуло даремно, що духовну естафету таки передано...

«Вельмишановний і дорогий пане Райнер Марія Рільке!


Невже це не сон, і я (Леонід Осипович Пастернак з Москви), сподіваюся, Ви пам'ятаєте моє ім'я, можу від усього серця привітати з п'ятдесятирічним ювілеєм мого давнього улюбленого кореспондента...

Чи пам'ятаєте Ви ще стару, чарівну Москву, що тепер уже відійшла в минуле, стала легендою, стала казкою?.. Толстого, його будинок, Ясну Полянну?..

Якби Ви знали, як мої діти люблять кожну Вашу строфу, кожний рядок Ваш! Особливо мій старший син Борис — він уславлений, шанований у Росії молодий поет — Ваш гарячий шанувальник, Ваш серйозний і щирий цинітель — мабуть, Ваш учень...»

Відповідаючи на лист, Рільке зауважує: «...мене торкнулася рання слава Вашого сина Бориса». І схвально відгукується про щойно прочитані вірші молодого Пастернака.

Леонід Осипович надіслав синові копію цього листа, що надало право Борисові Леонідовичу особисто звернутися до німецького митця. І от 12 квітня 1926 р. з радянської Москви до Швейцарії надійшов лист, у якому молодий російський поет зізнавався: «Я зобов'язаний Вам основними рисами мого характеру, усім складом духовного життя... Я в нестямі від радості, що став відомий Вам як поет, — мені так само важко уявити собі це, ніби йдеться про Пушкіна або Есхіла».

Так на кілька місяців зав'язалося бурхливе листування, що стало «потрійним», оскільки Б. Пастернак «подарував» радість спілкування з Рільке ще й своєму «найбільшому, а може, і єдиному другові Марині» — геніальній російській поетесі Цветаєвій. «Вона живе в Парижі в еміграції. Я хотів би — заради Бога, пробачте мою зухвалість і видиму настирливість, я хотів би, я насмівся б побажати, щоб вона теж пережила щось подібне до тої радості, що, завдяки Вам, вилилася на мене. Я уявляю собі, чим була б для неї книга з Вашим написом...», — писав Б. Пастернак. 

Серед написаного в останні роки знавці творчості Рільке особливо цінують «Сонети до Орфея». Парадоксально, але факт: це поетичне прощання з життям — може, найоптимістичніше з усього написаного митцем. Відсутність трагічних, песимістичних нот у п'ятдесяти п'ятьох сонетах циклу вражає тим більше, що автор задумував їх як «напис на труні» молодої дівчини Віри Оукама-Кнооп. Вона нещодавно перед тим померла від лейкемії — хвороби, яка невдовзі забере й самого поета.

«Сонетам до Орфея» в житті Рільке передували дві речі: любов до «Метаморфоз» Овідія, що супроводжували його від самого дитинства, і власна поезія «Орфей, Евридіка, Гермес», написана 1904 р.

Овідій висловив притаманну його часу — часу торжества холодного й бездушного земного закону — тугу за законами небесної, божественної лю-



М. Цветаєва



К. Коро. Орфей, що виводить Евридіку з царства мертвих

бові. У «Метаморфозах» він підніс провідну у своїй творчості тему любові на рівень всесвітній, космічний. Сила, що ворожа любові, протилежна їй, — смерть. Це вона розлучила співця Орфея з юною дружиною Евридікою. Однак Орфей, за Овідієм, настільки вірить у кохання, що гадає, ніби й самі сили смерті є «підлеглими» всесвітньої любові. Він знає, що й сам бог смерті Аїд так закохався в дочку Зевса Персефону, що вкрав її (з дозволу її всемогутнього батька) і зробив своєю законною дружиною. І от, прибувши до царства мертвих, Орфей, «пробігши по струнах», звертається до зловісних царя й цариці по співчуття до своєї любові:

В горі я пробував бути стійким, але з богом любові
Годі змагатись; він добре відомий в надземному світі,
В вашому ж — мабуть, не так. А проте в його силу я вірю
Й тут; адже й вас поєднала любов, якщо в чутті про давню
Крадіж є правда якась. Цим безрадіним обширом смутку,
Хаосом цим, що не відає меж, глибиною мовчанки
Вас я молю: Евридіці ви наново виснуйте долю!

(Переклад А. Содомори)

Проникливі слова співця були почуті: «...не могли вже ні владна дружина, // Ні підземелля владар відхилити прохання Орфея». І якщо б доля його коханої справді залежала від когось чужого, Евридіці судилося б ще одне довге й щасливе життя... За однієї умови: виводячи дружину із царства мертвих, Орфей не мусив озиратися назад.

Отже, насправді майбутнє близької людини залежать від нас самих. Від того, наскільки ми здатні дивитися вперед, виконувати свої, по суті, зовсім не складні обов'язки перед нею, робити те єдине, що наразі необхідно, замість озиратися у минуле, люблячи не ближнього, а свою любов до нього: *«Тут, допомогти Евридіці бажаючи, спраглий любові, // Глянув на неї Орфей — і вона зісковзнула в провалля...»*.

У раннього Рільке Орфей — це просто людина. Чим талановитішою є особистість, чим більше вона здатна на велике, всеосяжне почуття — тим більше вона людина. Співець веде дружину у світ живих, не сміє обернутися і не знає, що двоє, які йдуть за ним, обоє не люди...

От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заказано при ділі,
яке він майже довершив), тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі...¹

Перший із цих двох не людей — бог Гермес:

...це бог мандрівок і доручень дальніх,
дорожній шлик над світлими очима,
вперед простерта палиця струнка,
маленькі крила, що об ступні б'ють,
і звірена його руці — вона.

Проте й Евридіка, власне, також уже не є людиною:

Вона уже — не та білява жінка,
оспівана колись в піснях поета,
вона уже — не пахощі й не острів
широкої постелі, бо уже
вона не власність жодного чоловіка.

Її розв'язано, мов довгі коси,
і віддано, мов пробуялу зливу,
й поділено, немов запас стократний.

Вона — вже корінь,
і коли нараз
її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувся», —
безтямно й тихо запитала: «Хто?»

Не дано земному кохання перемогти смерть. Рільке і його століття вже надто дорослі, аби вірити в казки старого доброго Овідія. Та байдуже! Хіба боротьба зі смертю є головною справою Орфея?..

Ось на стіні робочого кабінету смертельно хворого Рільке з'являється репродукція малюнка італійського художника доби Відродження Чіма да Конельяно. На ньому Орфея зображено в оточенні диких звірів, зачарованих його співом. Саме цей Орфей — уособлення могутньої творчої сили

¹ Тут і далі переклад М. Бажана.

мистецтва — став героєм останніх сонетів Рільке. І це теж з «Метаморфоз» Овідія: це вже Орфей після повернення з мандрівки до царства мертвих.

Орфей піднімається на узвиштя, де немає жодної рослини, жодної живої душі. Та щойно він торкається струн своєї ліри, як звідусіль збираються дерева й кущі, птахи й звірі...

Ось дерево звелось. О виростання!
О спів Орфея! Співу повен слух.
І змовкло все, та плине крізь мовчання
новий початок, знак новий і рух.

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

а з прислухання. Рев, скавчання, гам
змаліли в їх серцях. Їм за пристанок
недавно ще була маленька хижа,

де крилася жадливість їхня хижа
і де при вході аж хитався ганок —
там ти воздвиг в їх прислуханні храм.

Цим віршем починаються «Сонети до Орфея» — і аж надто цікаво, як осмислення духовного досвіду й духовних наслідків Першої світової війни у німецькомовній модерністській літературі та філософії підводить до однакових висновків таких несхожих між собою людей, як О. Шпенглер, Т. Манн і Р.М. Рільке. Адже сонет *«Ось дерево звелось...»* було написано саме в той час, коли Шпенглер готував до видання «Занепад Європи», а Манн працював над романом-притчею «Чарівна гора». Рільке, виявляючи тут схильність до алегоризму художнього мислення (не властиву йому, на відміну від Манна, у ранній творчості), так само, як автор «Чарівної гори», *«вливає живу кров в абстрактну думку й одухотворює пластичний образ»*. Чи не на ту ж саму Чарівну гору, де живуть герої Манна, здійснюється рільківський Орфей, аби вгамувати звіряче божевілля, що охопило Європу?

«Рев, скавчання, гам // змаліли в їх серцях». Якби ж то насправді зріс такий Орфей, який співом своїм спромігся б заповнити слух нерозумних створіннь, що, називаючись людьми, живлять свою «жадливість хижу» ненавистю, війнами й смертями...

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про головні віхи життєвого шляху Р.М. Рільке, укажіть основні теми й мотиви його лірики.
2. Яку роль у становленні творчої індивідуальності митця відіграло його пражське походження?

II рівень

1. Що вам відомо про подорожі молодого Рільке Росією та Україною?

2. Розкажіть про характерні риси символізму й неокласицизму в ранній поезії Рільке та про еволюцію його поетичного стилю (на матеріалі порівняння поезії «Орфей, Евридіка, Гермес» і сонета «Ось дерево звелось...»).

III рівень

1. Як ви гадаєте, чому для поезії «Орфей, Евридіка, Гермес» з усіх елементів орфеївського сюжету Овідія Рільке обрав саме вихід із царства Аїда?

2. Як вам відомо, зміст сонета завжди зашифрований в його останньому рядку. Зважаючи на це, поясніть назву шойно прочитаного вами огляду.

IV рівень

1. Визначте характерні ознаки модерністської поезії у вірші «Осінній день».

2. Скориставшись відомостями з довідкової літератури та Інтернету, підготуйте реферат на тему «Рільке і Україна».

«І СОНЦЕ РАНЕНЕ В ТРАВІ...»

(Гійом Аполлінер)

А тепер спробуємо уявити Орфея, спів якого потонував серед «реву, скавчання, гаму»... Ніхто вже не чув звуків його ліри, але він залишався Орфеєм. Поранено було його тіло, поранено, а потім убито було його душу, а пісня звучала й звучить донині...

Ідеться про видатного французького поета, учасника Першої світової війни **Гійома Аполлінера (1880–1918)**. Насправді його звали Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Костровицький, а Гійом Аполлінер — це, власне, французька форма першого й останнього з імен. Він воював за Францію, хоч і не був французом. Громадянство цієї країни митець отримав на фронті 9 березня 1916 р. як нагороду. Заради цього він, власне, і воював. А через вісім днів був тяжко поранений...

Родина палких польських патріотів Костровицьких походила з Білорусі, з-під Новогрудка. Вони були сусідами Міцкевичів, і сам Адам Міцкевич гостював у їхньому маєтку Дорошовичі. Вирушаючи у вигнання, видатний поет присвятив патріотизму Людвіки Костровицької (прабабусі Аполлінера) вірш «Матрос», у якому є такі рядки: *«Загинуті не може та країна, // Де є такі дівчата та жінки»*.

Син Людвіки, офіцер російської армії Михайло Аполлінарій Костровицький, після поразки польського повстання 1863–1864 рр. емігрував на Захід. 26 серпня 1880 р. в Римі його донька Ангеліка народила позашлюбну дитину. Так розпочався життєвий шлях майбутнього французького письменника Аполлінера. Хлопчик отримав прізвище матері та її російське громадянство. А батьком його був, як 1959 р. довів французький письменник А. Стерн, далекий родич Ангеліки, причому також народжений полькою і також поза шлюбом, але (і в цьому «але» основна мета дослі-



Гійом Аполлінер

дження Стерна!) не від кого іншого, як від Наполеона ІІ! Отже, французам вдалося—таки довести, що Гійом Аполлінер хоч на чверть, але був усе ж таки французом, та ще й імператорського роду. От тільки шкода, що таке палке бажання «всиновити» видатного поета у Франції виникло майже через півстоліття після його смерті...

До дев'яти років Аполлінарії жив з матір'ю в Італії, пізніше — на півдні Франції у Монако й Каннах. Навчався хлопець у французьких колежах, згодом — у французькому ліцеї в Ніцці, вдома також спілкувався переважно французькою, якою до того ж багато читав. Отже, французька культура принаймні зі шкільних років стала йому рідною. Однак 1899 р. переїхавши на постійне проживання до Парижа й заповнюючи картку реєстрації іноземця, у графі «національність» дев'ятнадцятирічний Костровицький пише: «Італієць. Росіянин». А у віршах взагалі виводить свій рід від російських царів: *«Бородаті варяги і Рюрик, мій пращур, // Полювали зайців-біляків на полярних просторах»*.

Закохавшись, юнак написав велику за обсягом ліричну поезію «Пісня нещасного кохання», до якої увійшов «Лист запорозьких козаків до турецького султана», «переказаний» французькими віршами. І все це лише для того, щоб своїм екзотично-героїчним слов'янським походженням справити враження на дівчину, що не відповіла взаємністю на його почуття. Анні Плейден, «нещаслива любов» поета, разом з ним працювала гувернанткою в заможній родині Міло.

До речі, подорожуючи із сімейством Міло, 1901 р. молодий Костровицький (Костро, як його тоді називали) побачив Німеччину, Австрію, Чехію, Романтичний Рейн з його легендами, які міцно закріпилися в німецькій літературі, справив величезне враження на юнака. Аполлінарія вабили оспівані романтиками фатальні постаті, як-от славнозвісна Лорелея, вигадана німецьким письменником К. Брентано (він написав баладу «Лорелея» про прекрасну, але жорстоку німфу, що нібито живе на Рейні і своїми піснями заманює кораблі на скелі). Часто можна почути, що тема цього твору запозичена з німецького фольклору. Туристам, які подорожують Рейном, навіть показують скелю Лорелеї і пропонують послухати дивовижну луну, що «живе» в ній. Усе це бачив і чув Гейне, а пізніше — Аполлінарій Костровицький. І нехай історію про Лорелею і саме це ім'я на початку ХІХ ст. вигадав романтик Брентано, не спираючись на жодне фольклорне джерело, однак, читаючи його баладу й поезію Гейне на той самий сюжет, талановитому митцю наступного покоління кортіло також узяти участь у цій захопливій грі з Поезією — Коханням — Смертю.

Неоромантизм як реакція на нудьгу обивательського життя, спроба штучного «повернення» до світовідчуття романтизму — саме на часі. Ця модна течія панує в Європі кінця ХІХ — початку ХХ ст., яка будує псевдоготичні храми і заслухується старими баладами. Поезію, прозу, театральну сцену заповнили «надчоловіки» й «фатальні жінки», від яких годі шукати спасіння. Це неоромантики, на відміну від старих романтиків, знають вже «точно» й «остаточно» — від Ніцше й Фрейда.

Не знаю, що стало зо мною,
Сумує серце моє,—

Мені ні сну, ні спокою
Казка стара не дає.

Так свого часу писав Гейне — і в його поезії вимальовувався образ фатальної чаклунки:

...Із золота гребінь має,
І косу розчісує ним,
І дикої пісні співає,
Не співаної ніким.

В човні рибалку в цю пору
Проймає нестерпний біль,
Він дивиться тільки вгору —
Не бачить ні скель, ні хвиль.

Зникають в потоці бурхливім
І човен, і хлопець з очей,
І все це своїм співом
Зробила Лорелей.

(Переклад Л. Первомайського)

У ранній поезії Аполлінера «*Лорелей*» ми почуємо цю історію від самого початку:

Жила у Бахарасі білявка чарівна
Усіх мужчин в окрузі з ума звела вона

І врешті сам єпископ позвав її на суд
Та виправдати мусив через її красу

О Лорелее очі у тебе як смарагд
Хто вчив тебе чаклунства який великий маг

Прокляті в мене очі проклята я сама
Хто в очі ті загляне тому життя нема

У них не самоцвіти пекельнії вогні
В огні в огні спаліте ті чари нависні

В тім полум'ї шаленім і я старий горю
Хай судить тебе інший а я програв цю гру

Не смійся превелебний молися небесам
Спали мене благаю рятуєш як можеш сам

Поїхав мій коханий у чужодальній світ
Спали мене благаю мені немилий світ

Болить у мене серце то мабуть не к добру
Сама на себе гляну вже знаю що помру

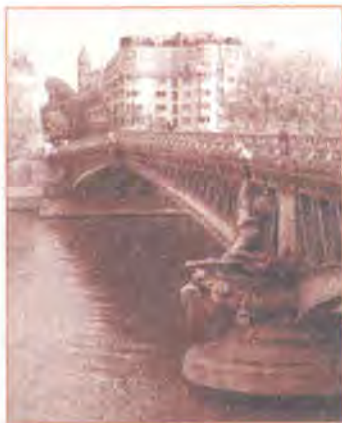
Болить у мене серце відколи я сама
Болить у мене серце бо милого нема

Призвав тоді єпископ трьох лицарів як стій
Ведіть цю божевільну в дівочий монастир

О Лоро тужна Лоро в очах у тебе шал
Іди іди в черниці забудеш марний жаль¹

Прості слова й думки, простий «розповідний ритм, тож розділові знаки у цьому творі, на погляд автора, зайві — усе зрозуміло й без них. *«Знаки пунктуації не мають значення, — зауважував поет, — бо справжня пунктуація — ритм і паузи вірша»*. Це «відкриття» Аполлінера спочатку викликало гучний скандал і неабиякий спротив, але потім прижилося в модерністській поезії. Та, звісно, не скасування розділових знаків було найбільшою новацією митця — це просто найбільше впадало у вічі. Насправді ж уся його поезія стала свідомою реакцією на французький символізм, якого молодий поет не приймав. Аполлінера вабило все реальне, предметно-чуттєве, і він уперто шукав способів його вираження «прямим словом».

І рушили в дорогу вони учотирьох
І плакалась небога до провозатих трьох
Пустіть мене молю вас на верх тії скали
Нехай ще раз спогляну на замок мій згори
Нехай ще раз побачу свій образ у воді
А потім прилучуся до дів святих і вдів
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
Вертається мій милий у мене серце мре
Не стямилась причинна шубовснула у Рейн
Побачила свій образ то і сама вмирай
Ті сонячні коси ті очі як смарагд



Міст Мірабо

В оригіналі «сонячним» косам Лорелеї пасують «очі кольору Рейну»: *«Ses yeux couleurs du Rhin ses cheveux de soleil»*. Відтак німфа Лорелея під пером французького поета стає духом річки й сонця, з якими вона врешті-решт зливається, повертаючись у ту стихію, з якої вийшла...

Взагалі ж мотив річкової течії часто трапляється у ранній ліриці Аполлінера — ліриці переважно любовного суму. Одна з найвідоміших його поезій — *«Міст Мірабо»* — починається такими словами: *«Під мостом Мірабо струмує Сена // Так і любов...»*.

Швидкоплинна річка життя — це одвічний потік утрат. Усе минає — спливає за водою, навіть любов: *«Любов сплива як та вода бігуча // Любов сплива...»*. Напрочуд точним є тут пере-

¹ Тут і далі переклад М. Лукаша.

клад М. Лукаша, який передає навіть звуки аполлінерівського вірша: «*L'amour s'en va*» — «Любов сплива».

Однак людське життя в улюбленому місті схоже не на річку, а на міст, перекинутий через неї, завдяки якому Людина може піднятися над швидкоплинністю Життя і віддатися затишному меланхолійному Спогляданню. Це вже остання цінність, що залишається Людині:

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

Значний вплив на творчий розвиток Аполлінера справило знайомство з молодим художником Пабло Пікассо, що відбулося 1903 р. У Пікассо й інших французьких художниках-кубістах поет побачив одностайність, що так само, як і він, повставши проти символістського «ускладнення», обстоювали авангардистське «спрощення» життя. Представники цієї авангардистської течії в образотворчому мистецтві прагнули виявити геометричну структуру об'єму, розкладаючи предмет на площини або уподібнюючи його до простих тіл — кулі, конуса, куба.



МИСТЕЦЬКИЙ ТІП

ШЛЯХИ «СПРОЩЕННЯ»: ВІД ПАБЛО ПІКАССО ДО «МИТНИКА» РУССО

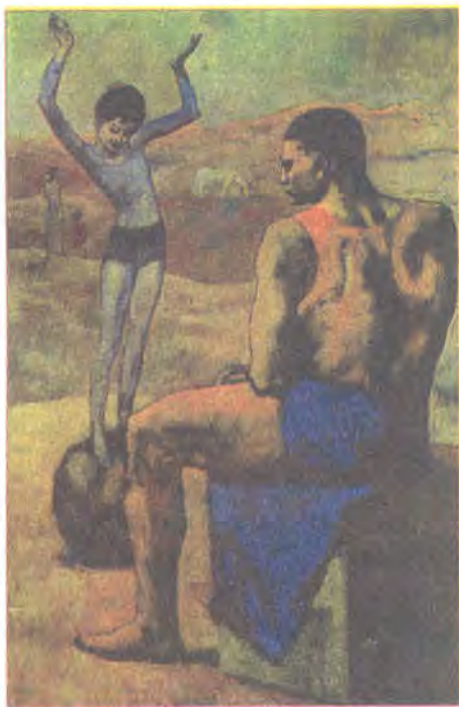
Знайомство Гійома Аполлінера й Пабло Пікассо (1881–1973) припало на так званий «блакитний» період у творчості видатного живописця, коли він свідомо відкинув багатобарвність палітри, а своїх персонажів ніби позбавив життя: в очах художника — і «на очах» у глядача — вони «розпадаються» на мертві геометричні фігури.

Однак уже від 1905 р. світовідчуття Пікассо докорінно змінюється, у його полотнах з'являється подих надії, у стихію блакитного кольору радісно вливаються теплі рожеві тони, а з ними й ніжні, теплі почуття — починається «рожевий» період.

Написана в той час знаменита «Дівчинка на кулі» — ліричний твір, у якому розкрито тему щирої дружби й взаємної підтримки. Взаємної навіть тоді, коли один з друзів сповнений сил, а інший слабкий. Таке розуміння картини підказане саме її «спрощеною» композицією, про яку сучасний мистецтвознавець Н. Дмитрієва пише так: «Затуліть фігуру атлета, що сидить, — і вам здаватиметься, що дівчинка втрачає рівно-



П. Пікассо



П. Пікассо. Дівчинка на кулі

це своєю заслугою — і тим ніби провокативно заохочує подальше «спрощення» аж до «примітиву».

Прикладом саме такого «спрошення» є картини Анрі Руссо (1844—1910), прозваного серед митців «митником». Насправді він працював не митником, а податківцем, але для художників то було байдуже: вони — хто доброзичливо-іронічно, а хто й з роздратуванням і злістю — наголошували цим прізвиськом на непрофесіоналізмі вже немолодого Руссо, який 1885 р. пішов з державної служби й зайнявся живописом.

Руссо був самоуком, його роботи вважаються класичним взірцем примітивного мистецтва. Джерелом натхнення цього своєрідного майстра були



А. Руссо


народні картинки з їхніми простими і яскравими кольорами та безліччю деталей. Увага художника зосереджувалася передусім на «вигадуванні» картин, а не на відтворенні вражень від «натури». І це мало неабияке значення для подальшого розвитку живопису й мистецтва взагалі (зокрема, й літератури як мистецтва слова) у той період, коли митці поступово відмовлялися від художніх цілей і прийомів імпресіонізму.

Руссо є також автором кількох літературних творів — мелодрам, позначених тією самою наївною фантазією, що притаманна його живописним полотнам. Тільки не треба плутати Анрі Руссо з

вагу й от-от впаде зі своєї кулі. Затулює дівчинку, що граційно балансує, — і вам здаватиметься, що атлет ніколи не встане з важкого куба».

Та й зігнута під прямим кутом нога атлета мимоволі сприймається глядачем як надійна опора для легкої фігурки дівчинки. Думки ж чоловіка, мабуть, тяжкі, як щоденна робота в цирку, яку він змушений виконувати заради виживання. Проте дівчинка, що живе невимушено й легко і для якої гра з кулею є ніби природною, самим своїм існуванням, своєю відданістю й любов'ю дає атлетові жадану розраду..

Отже, живопис уже на початку XX ст. — так само як і поезія — дедалі менше «розповідає» і дедалі більше «показує». Навіть обираючи більш-менш міметичні форми (як-от у щойно розглянутій картині Пікассо) і майстерно відтворюючи відповідну «натуру» й відповідні «моделі», він уже не прагне цього передусім, не вважає

видатним письменником і філософом Жан Жаком Руссо, який жив на ціле століття раніше. До того ж у літературі «митник» Руссо не досяг висот свого знаменитого однофамільника. Що ж до «спрощення» літературних форм аж до «примітиву» (так само, як живописних), то тут першість лишилася за Аполлінером — хоча не можна не визнати впливу на нього тенденцій образотворчого мистецтва початку ХХ ст. 



А. Руссо. Війна

Наслідком зближення Аполлінера з кубістами стало насамперед утвердження активно-творчого ставлення поета до життя. Через свої епатажні акції та маніфести Аполлінер і Пікассо одного разу навіть потрапили в «детективну» історію. 1911 р. друзів звинуватили у викраденні з Лувру знаменитої «Мони Лізи» Леонардо да Вінчі. Звинувачення не підтвердилося, картину знайшли, але скандал залишився в пам'яті публіки, що, правда, це тільки посприяло зростанню популярності обох митців.

Того ж таки року Аполлінер нарешті випустив свою першу збірку (доти його вірші друкувалися лише в пресі, у колективних збірках або альманахах). Книжка ця називалася «Звірослов, або Почет Орфея» і була доволі дивною. Поет уклав її на зразок бестіаріїв, або звірословів, — традиційних для Середньовіччя збірників живописних «портретів» справжніх і фантастичних тварин, що супроводжувалися віршованими написами. Вірші Аполлінера до гравюр художника Рауля Дюфі по-середньовічному прості й повчальні. От, наприклад, «Гусінь»:

Багатства дороблятись мусим
Поете май до праці хіть
Налазиться до лиха гусінь
Поки метеликом злетить

Приблизно за десять років до того, як Рільке у своєму «замку» Мюзю повісив зображення Орфея, оточеного слухняними звірами, Аполлінер у післямові до свого першого видання писав: «Орфей винайшов усі мистецтва, всі науки і, маючи хист до магії, знав майбутнє».

1913 р. митець наважився видати всі свої найкращі поезії у підсумковій збірці «Алкоголі. Вірші 1898—1913 рр.». Можливо, ніби справжній Орфей сучасності, він таки знав майбутнє, а тому поспішав завершити справу свого життя. Після цього Аполлінер захопився створенням каліграм — так він називав вірші у вигляді малюнків, що відбивали основний зміст тексту. Поет навіть хотів видати книжку під назвою «І я також живописець», але не встиг — 1915 р. у лавах французької армії він добровольцем пішов на війну.

На фронті Аполлінер не припиняв писати. Згодом жакливі військові образи, що склалися у вірші-малюнки, увійшли до його останньої збірки «Калі-

грами. Вірші Миру та Війни» (1918). Найвідоміша з каліграм, створених під час війни, — «Зарізана голубка й водограй». У цьому вірші поет оплакав усіх загиблих друзів, оплакав ціле покоління, яке потім назвуть «втраченим»:

LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU



Каліграма «Зарізана голубка й водограй»

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 марєвіє

Душа моя в тремкій напрузі
Де ви солдати мої друзі
Де ви Біїї Даліз Реналь
Печальні ваші імена
Як у церквах ходи луна
Б'ють відгомном до небес
Ви в сонну воду глядитесь
І погляд ваш вмирає десь
Де Брак де Макс Жакоб Дерен¹
Що в нього очі як той Рейн...

«Очі як той Рейн» — привіт від Лорелєї: від раннього, молодого Аполлі-
нера, від юного Орфея Орфею пораненому, Орфею, який помирав...

Ще тривали бої, ще гинули десь фронтові друзі:

Душа ятриться з непокою
І водограй рида зі мною

А як вони іще живі
Десь б'ються на Північнім фронті
Тим олеандри² всі в крові
І сонце ранене в траві
На багрянистім горизонті

Уже після Другої світової війни зарізану голубку Аполлінера «воскре-
сить» Пікассо, перетворивши її на всесвітньо відомий символ миру.

У березні 1916 р. Аполлінера було тяжко поранено в голову, але він ви-
жив. Залишившись у Парижі, поет, незважаючи на фізичне виснаження,
повернувся до активного літературного життя. Навесні 1918 р. він одружив-
ся, та сімейне щастя виявилось недовгим. Восени Європою прокотилася
хвиля страшного грипу, так званої іспанки. Знесилений повільним одужан-
ням після поранення Аполлінер не зміг боротися з інфекцією. 9 листопада
1918 р. поета не стало.

¹ Брак, Жорж; Жакоб, Макс; Дерен, Андре — знайомі художники Аполлі-
нера, які теж пішли на фронт.

² Через криваво-червоні квіти та отруйність олеандр називають деревом війни.

Творчість і життя Аполлінера стали «класичним» прикладом авангардизму. *«Назви шкіл не мають жодного значення, — зауважив митець, — вони служать лише для того, щоб розрізняти групи живописців і поетів. Істотним є лише прагнення до оновлення світобачення і до пізнання світу в його цілісності».*

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Назвіть основні віхи життєвого й творчого шляху Гійома Аполлінера.
2. Що таке неоромантизм? Знайдіть риси неоромантизму в поезії Аполлінера «Лорелея».

II рівень

1. Порівняйте образи Лорелеї, створені Г. Гейне та Гійомом Аполлінером. Чим неоромантизм відрізняється від романтизму?
2. Якби ви не знали, що «Лорелея» та «Міст Мірабо» належать одному автору, чи могли б ви про це здогадатися? За якими ознаками?

III рівень

1. Як у поезії «Міст Мірабо» виявляється любов ліричного героя до Парижа?
2. Які особливості форми і змісту поезії «Зарізана голубка й водограй» спонукають читача співчувати «втраченому» поколінню й викликають неприйняття війни?

IV рівень

1. Чому творчість і життя Гійома Аполлінера стали «класичним» прикладом авангардизму?
2. Розгляньте репродукцію картини «Велика оголена в червоному кріслі». Визначте спільні риси естетики художника-кубіста П. Пікассо й поета-авангардиста Гійома Аполлінера.



П. Пікассо. Велика оголена в червоному кріслі

«ЗРОЗУМІЛІ МЕНІ ДУШІ...»

(Т.С. Еліот)

«Оновлення світогляду», на яке був налаштований Аполлінер, після Першої світової війни перестало бути нагальною проблемою: ця трагічна подія змінила погляди на життя не лише тих, хто прагнув оновлення, але й тих, хто не дуже того хотів... А от «пізнання світу в його цілісності», про яке також говорив Аполлінер, — проблема вічна. Щасливим буде той, хто її розв'яже. Утім, небагато й тих, хто хоча б усвідомлює цю проблему, хто саме в неспроможності осягнути цілісність світу і власне місце в ньому вбачає причину свого нещастя або ж неповного щастя... До цих небагатьох належав поет **Томас Стернз Еліот (1888–1965)**.

Він з'явився на світ 26 вересня 1888 р. у США, у місті Сент-Луїс (штат Міссурі), тобто на американському Півдні. Однак багатодітна родина Еліо-



Т.С. Еліот

тів, що славилася давньою історією, походила з американської Півночі. Перші Еліоти прибули до Нової Англії ще в XVII ст. і були ревними протестантами. Плекаючи сімейні традиції, дід Томаса Стернза 1834 р. покинув рідний Бостон і перебрався на береги Міссісіпі, де заснував свою церкву і півстоліття очолював її. Батько майбутнього поета, Генрі Веар, був першим Еліотом, що не мав священницького сану. Попри мрію стати художником, він зробив успішну комерційну кар'єру, але зберіг тонку естетичну натуру. Мати, Шарлот Ченсі Стернз, писала вірші. Ставши відомим письменником, Томас Стернз опублікував її поему «Савонарола» з власною передмовою.

З дванадцяти років Еліот-молодший вважав себе поетом. 1906 р., закінчивши школу, він повернувся до тих країв, які колись покинув дід, і вступив до Гарвардського університету. Тут юнак захопився французькою літературою і після захисту диплома в 1910 р. перебрався до Парижа.

Приїхавши до Франції як шанувальник Бодлера, прихильник символізму, Еліот досить швидко потрапив під вплив Анрі Бергсона, «батька» не лише філософії інтуїтивізму, а й до певної міри мистецтва модернізму. Він слухає лекції видатного філософа і починає писати вірші в новій авангардистській манері. Загалом молодий поет планував творити французькою мовою і назавжди залишитися в Парижі, але батьки, від яких він досі матеріально залежав, зажадали його повернення до США.

Від 1911 р. Томас Стернз вивчає східні філософії та мови в Гарвардському університеті, а 1914 р., отримавши стипендію для завершення дисертації в Оксфорді, їде до Англії. Дисертацію він дописав, але на захист не з'явився. До США Еліот повернувся лише через сімнадцять років – англійським підданим. Відтак, відзначаючи роль митця в розвитку модернізму «в англійських літературах», його зазвичай називають «видатним англійським і американським поетом». Сам же Еліот, за спостереженнями його біографів, лише одного разу, та й то у віці сімдесяти років, перейнявся власною «національною ідентичністю» і назвав себе американським поетом.

Опинившись 1914 р. в Лондоні, Еліот знайомиться з поетом-модерністом Езрою Паундом і показує йому свої авангардистські вірші. Захоплений Паунд надсилає одну з цих поезій... до Америки: в «старій добрій Англії», де літературний процес перебуває під пильним наглядом «професорів Хігінсів» (саме в той час на сцені одного з лондонських театрів поставлено п'єсу «Пігмаліон»), митці й досі соромляться виводити свою Чорну людину на поталу публіці. Відтак поетичний дебют Еліота відбувається в чиказькому журналі «Поетрі» («Поезія»), навколо якого гуртуються всі тогочасні англійські модерністи. Як з'ясувалося, Томас Стернз був не першим американцем, що прибув до Лондона з «авангардистським посланням». Паунд

знайомить його із членами своєї експериментальної поетичної студії іма-
жизму Хілдою Дулітл (випадково, але вельми символічно вона виявляється
«родичкою» Елізи Дулітл з «Пігмаліона») та Джоном Гулдом Флетчером,
які теж приїхали зі США.

Наріжним каменем творчості імажистів був образ (від англ. *image*) як
самодостатня одиниця мистецтва, єдиний засіб пізнання навколишнього і
внутрішнього світів, кінцева мета митця, що не потребує жодної подальшої
рефлексії, крім насолоди. Усе це майже точно збігалось з висновками лек-
цій Бергсона, прослуханих Еліотом у Парижі, і тим «відчуттям сучасності»,
що було в молодого поета.

1915 р. Томас Стернз одружується з «дівчиною з хорошої сім'ї» Вів'єн
Хейвуд і — вочевидь, за сприяння її родичів — отримує місце клерка в со-
лідному банку, де сумлінно працює вісім років. Біографи митця так і не
зрозуміли, як в одній людині поет-бунтар уживався зі слухняним чиновни-
ком. За ці вісім років Еліот кілька разів отримував пропозиції викладати в
університеті, працювати в літературному журналі або жити як вільний поет
на гроші друзів-меценатів, однак зробив вибір на користь подвійного жит-
тя: акуратно ходив на службу і одну за одною видавав поетичні книжки
(«Пруфрок та інші спостереження», 1917; «Вірші», 1920; «Безплідна земля»,
1922; «Порожні люди», 1925).

Проте можливо, якби поету не треба було щоранку відриватися від со-
лодкого короткого сну після ночі за письмовим столом і йти до банку, він
ніколи б не побачив пейзаж ранкового Лондона, не відчув би його пульс, а
ми ніколи не читали б поезії *«Ранок біля вікна»*, яка увійшла до першої збір-
ки Еліота:

Вони гуркотять тарілками, сніданок готуючи
В кухнях підвальних уздовж вичовганих
тротуарів, —
Зрозумілі мені душі смутні покоївок,
Що проросли без надії за ворітьми.

Коричневі хвилі туману набігають на мене
Круговоротом облич на дні вулиці,
Зриваючи з перехожого, гряззю забризканого,
Безпричинну усмішку, що висне в повітрі
І щезає над низкою дахів.

(Переклад М. Стріхи)

Тепер уже мешканець Лондона, якому зрозумілі душі тамтешніх «смут-
них покоївок», Еліот насправді продовжує демократичні традиції амери-
канської поезії — насамперед В. Вітмена, верлібри якого ця мініатюра дуже
нагадує як за змістом, так і за формою.

Не такими лагідними до «простої людини» були дві принципово важливі
для Еліота поезії, що увійшли до збірки «Вірші» (1920): *«Суїні випростав-
шись»* і *«Суїні серед солов'їв»*.

Суїні, що випростався, — пародійне визначення сучасної людини, іро-
нічно запропоноване поетом замість homo sapiens. Цю злостиву, гірку іро-
нію критики схильні списувати на приналежність молодого, успішного
банківського клерка, який нібито й не зазнав непоправних утрат під час

Першої світової війни, до «втраченого» покоління. Та й справді, хіба ж духовно Еліот не належав до нього так само, як і молодий, успішний державний службовець Кафка? Однак сам митець із цього приводу зауважував: *«Деякі з критиків оголосили, ніби я висловив "втрату ілюзій певного покоління". Це нісенітниця. Можливо, я висловив їхню власну ілюзію щодо втрати ілюзій, але це не входило до моїх намірів»*.

Так чи інакше, важко спостерігати, як з оспіваної гуманістами «простої людини» вилазить, піднімається на повний зріст огидний самець, що в боротьбі за їжу, за самиць, за територію знищує собі подібних, і при цьому сповідувати «гуманістичні цінності». Утім, чи ж не була такою самою антична людина, яка оголосила саму себе «мірою всіх речей»?..

У поезії знавця міфології Еліота постає «надлюдина», а при ближчому розгляді — самець горили Суїні, який водночас діє у двох історичних просторах. Так, у вірші «Суїні випроставшись» сценка в лондонському будинку розпусти просто накладається на античний сюжет про Тесея і Аріадну. Що ж до «*Суїні серед солов'їв*», то тут уже можна простежити кілька міфологічних пластів. По-перше, це міф вікторіанської Англії, до якого відсилає назва твору, що пародіює заголовок вірша вікторіанки Елізабет Браунінг «Б'янка серед солов'їв» (на вуличному жаргоні соловей означає повія, чим і скористався «поет вулиці» Еліот). По-друге, це знов-таки античні міфи: про Філомелу (таку ж німу й по-своєму беззахисну, як Суїні, бо їй відрізали язик), перетворену Зевсом на солов'я; та про царя Агамемнона, вбитого дружиною і її коханцем. Насамкінець на міфологічний шар поезії накладається, так би мовити, природний, адже в останній строфі йдеться про спів справжніх птахів:

Як заливалися в кривавім гаю,
Глушачи зойк Агамемнона
Й цвіркаючи рідким
На саван, і так осквернений.

(Переклад О. Мокровольського)

Небажання сприймати себе як виразника думок певної генерації не завадило Еліоту написати блискучу сатиру на європейську інтелігенцію свого покоління «*Порожні люди*» (1925).

Внаслідок утрати віри в головах і душах сучасників поета утворився суцільний вакуум, який легко заповнюється «соломою» випадкових, банальних, легковажних думок. Отже, порожні люди (the hollow men) — не зовсім порожні, вони набиті соломною (stuffed):

We are the hollow men,
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw.

Ми порожні люди,
Ми солом'яні люди
Вчимося разом
Соломою думати.¹

¹ Тут і далі переклад І. Андрусяка та К. Борисенко.

Щоправда, у цій маленькій суперавангардистській поемі вже виявилися провідна тенденція і основний напрям подальшої творчої еволюції Еліота: від авангардизму до неокласицизму. Так, ієрархія «п'яти царств смерті» в «Порожніх людях» — не що інше, як алюзія «Божественної комедії» Данте. Навіть подальше зміщення акценту (в пізній поезії) на пошуки позитивних начал і цінностей, на протидію хаосу й абсурдності буття також постає в поемі як «єдина надія нікчемних людей». Їм треба «повернути собі очі», аби подивитися в очі правді. Так і Данте не може перейти з Чистилища до Раю, поки не витримає докірливого погляду Беатріче.

У цім найостаннішому місці зустрічі
Ми зберемося разом
Зберемося мовчки
Наперед ріки розбухлої
Сліпці доки
Вернуться очі
Як вічна зоря
Стопелюсна троянда
Присмеркового Царства смерті
Єдина надія
Нікчемних людей



М. Дюшан. Колесо
на стільці

«Класицист у літературі, реаліст у політиці, англोकатолик у релігії» — так 1928 р. визначив свою нову життєву позицію Еліот. Віддзеркаленням його релігійних пошуків стала філософська поема «Попільна середа» (1930). Багаторічні філософсько-естетичні пошуки поета завершуються в «Чотирьох квартетах» (1943) — справжньому шедевр літературно-музичної гармонії, навіяної пізніми квартетами Бетховена. 1948 р. митцеві було присуджено Нобелівську премію.

Т.С. Еліот — один з тих небагатьох визначних модерністів першого покоління, яким пощастило пережити загальну повоєнну кризу першої половини 1920-х років. «Там ти воздвиг в їх прислуханні храм», — у той саме час звертався до Орфея Рільке. «Повернути очі сліпцям» закликав Еліот, посиляючись на Данте.

Чи зможе Поезія повернути собі так легко й цілком добровільно втрачений авторитет «голосу» світу, того «схлипу», яким, за Еліотом, «закінчиться світ», стати його вухами, очами, усіма його п'ятьма відчуттями, завдяки яким людство знову зможе орієнтуватися і виживати серед всесвітнього хаосу?.. Можливо, доля світу й не так прямо, як це здавалося поетам, залежить від відповіді на це запитання. Проте доля самої поезії від неї абсолютно точно залежить.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про головні віхи життєвого і творчого шляху Т.С. Еліота.
2. Як ви гадаєте, чому молодий Еліот, направлений з Гарварда до Оксфорда для закінчення дисертації, не з'явився на її захист, не повернувся до США, а став клерком лондонського банку?
3. Пригадайте основні характерні риси поезії В. Вітмена. Чи можна назвати Еліота продовжувачем традицій американського поета? У чому полягають найсуттєвіші відмінності творчості Еліота й Вітмена? (Відповідь доведіть на прикладах).

II рівень

1. Чому, на вашу думку, підбиваючи підсумки своєї творчості, сімдесятирічний Еліот назвав себе американським, а не англійським поетом?
2. «Поет значущий не своїми емоціями, а здатністю перетворювати особисте в щось значніше й відсторонене, у щось універсальне й надособистісне» — таким було творче кредо Т.С. Еліота. Прокоментуйте ці слова і проілюструйте їх цитатами з прочитаних вами творів поета.
3. Схарактеризуйте імажизм як течію в англійській та американській літературі в 10–20-х роках XX ст. Визначте особливості ранньої лірики Т.С. Еліота.

III рівень

1. Прочитайте два-три вірші російського імажиніста С. Єсеніна. Які риси зближують їх з ранньою лірикою Т.С. Еліота?
2. Як зміст поезії Еліота «Ранок біля вікна» співвідноситься з її формою?
3. Випишіть епітети з тексту поезії «Ранок біля вікна». Чи багато їх? Який настрій вони створюють?

IV рівень

1. Поезія «Суїні серед солов'їв» розрахована на читача, знайомого з античною міфологією. За будь-яким словником античної міфології ознайомтеся зі змістом міфів, до яких апелює текст Еліота. Як він з ними співвідноситься?
2. «Порожні люди» — поезія зневіри та надії. З чим пов'язана зневіра Еліота і на чому ґрунтується його надія?
3. Яка тенденція і який провідний напрям подальшої творчої еволюції Еліота виявилися в його поезії «Порожні люди»?

«Я ВСЛУХАВСЯ Й ЗРОЗУМІВ»

(Ф. Гарсія Лорка)

Поезія XX ст., особливо ж найхарактерніший її різновид — модерністська поезія, часто афішувала власну «безцільність». Представники цього художнього методу надзвичайно не любили «обивательське» запитання «простого читача»: а навіщо мені це потрібно? Адже єдина мета поета-модерніста — самовираження. І тільки після того, як воно відбулося, митець може теоретизувати (або не теоретизувати — по суті це однаково) на тему «для кого й навіщо».

«Для кого, навіщо? Цього я не зміг би сказати. Може, для Поета, що вічно становить зміст Поезії і в різні часи іменується по-різному». Коли читаєш ці слова російського поета Б. Пастернака, звернені до його вчителя, німець-

кого поета Р.М. Рільке, то до «різних часів» хочеться додати: різними мовами. Так, різними мовами Поет являється світові. Пояснити ж це по суті стихійне явище (чому саме тут, саме зараз, саме цією мовою?) так само важко, як його передбачити.

Які, наприклад, передумови були для появи великого поета ХХ ст. в Іспанії? Чи багато європейців узагалі щось знали про іспанську літературу після її «золотого» ХVІІ століття, після Сервантеса й Кальдерона? Крім фахівців-філологів, мабуть, не багато... А коли на початку ХХ ст. один іспанський критик розмірковував про «покоління 1898» (цей термін потім прижився), він зовсім не пов'язував цей рік з народженням видатного поета **Федеріко Гарсія Лорки (1898–1936)**.



Ф. Гарсія Лорка

То що ж таке «покоління 1898»? Ідеться, власне, про сумну й символічну історичну дату — 1898 р. Іспанія зазнала поразки у війні зі США й втратила Кубу, що була її останньою великою колонією. Перша в історії колоніальна імперія стрімко занепадала, у зuboжілій метрополії руйнувалися села, у містах відбувалися масові страйки... Для того ж, аби зрозуміти настрій іспанських інтелектуалів «покоління 1898» та їхнє ставлення до великої традиції «золотого століття», досить прочитати назву книжки, написаної того року їхнім визнаним лідером Мігелем де Унамуно, — «Про маразм сучасної Іспанії» — або поглянути на картину художника того покоління Хосе Гваделупе Посади «Дон Кіхот і черепи».

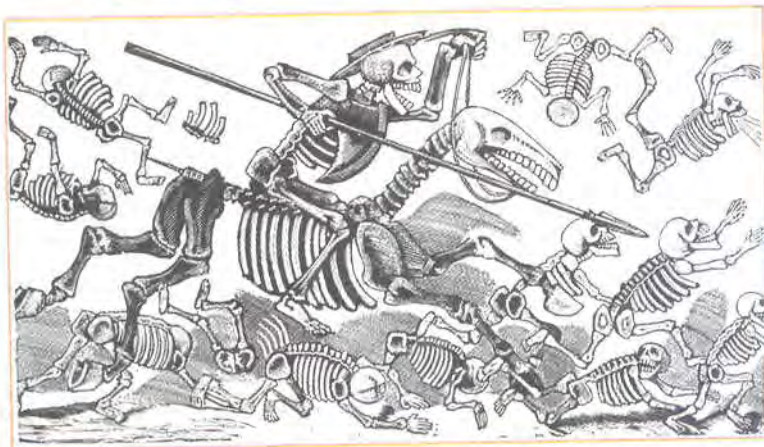
А поки іспанські інтелектуали посипали собі голови попелом, у провінції Гранада в батьківському маєтку, назва якого перекладається як Вівчарський Ключ, ріс хлопчик Федеріко. Він змалку бачив відсталість і вбогість, рани й виразки рідної землі і все те запам'ятовував. Про щось подібне читаємо в російського поета О. Блока:

Рождѣнные в года глухих
Пути не помнят своего.
Мы, дети страшных лет России,
Забыть не в силах ничего.

Так само як покоління Блока в Росії, «діти страшних літ Іспанії», до яких належав і Лорка, стали поколінням громадянської війни...

1909 р., аби дати Федеріко освіту, його родина переїздить до міста Гранаді. Хлопець старанно навчається спочатку в коледжі Святого серця Ісусова, а від 1914 р. — у Гранадському університеті на факультеті філософії, філології й права. У студентські роки він починає друкувати свої перші твори (дорожні нотатки, есе).

1919 р. Лорка оселяється в Мадриді й до 1928 р. (з перервами на літо) мешкає в Студентській резиденції (щось на кшталт гуртожитку) по сусідству з майбутнім знаменитим художником Сальвадором Далі, що став йому добрим другом.



Х.Г. Посада. Дон Кіхот і черепи

Захопившись театральним життям іспанської столиці, Лорка пише свою першу п'єсу «Чаклунство метелика», що була поставлена (і провалилася) в театрі «Еслава» 22 березня 1920 р. Успішне продовження кар'єри драматурга було ще попереду — сьогодні п'єси Лорки інсценізуються в усьому світі (частіше за інші — трагедія «Криваве весілля», 1932).

Однак справжнє світове визнання письменнику принесли вірші. Його першу поетичну збірку «Книга віршів», що побачила світ 1921 р., критики стримано хвалили, утім, як завжди в таких випадках, радили молодому авторові ретельніше працювати над формою. Зазвичай поети-початківці подібні поради ігнорують, а от Лорка дослухався. Наступну збірку — «Пісні» — він видав лише 1924 р., відшліфувавши кожний вірш до блиску. Наступних три роки митець працював над своєю найзнаменитішою збіркою «Циганське романсеро» (1927).

У цих двох книжках старі ритми з'єдналися з новими. Старі Лорка отримав у спадок від іспанських народних пісень (канте хондо), які ретельно вивчав у рідній Гранаді (Андалузії). «Наша музика, душа нашої душі, — ті співочі русла, по яких іде із серця наш біль», — писав він. Відродженням традиційного мистецтва канте хондо Лорка серйозно займався в 1922 р.: 19 лютого поет прочитав про нього лекцію в Гранаді, а в червні в цьому ж місті за його ініціативи відбувся конкурс професійних і народних виконавців канте хондо.

Нові ритми поезії Лорки зродилися з голосів рідної землі, до яких митець дослухався з раннього дитинства: «Одного разу хтось назвав мене на ім'я, по складах: "Фе-де-рі-ко". Я оглянувся — нікого. Я вслухався й зрозумів. Це вітер розгойдував гілки старої тополі, і мірний сумний шелест я прийняв за своє ім'я».

Недарма Федеріко з дев'яти років брав уроки гри на гітарі в андалузських музик. Він став справжнім народним співцем Іспанії або принаймні створив свій власний і дуже впливовий міф про себе й свою країну — впливовий у самій Іспанії, а ще більше за її межами.

Розглянемо для прикладу один з найвідоміших віршів Лорки «Гітара»:

Починається плач гітари,
Розбивається чаша світанку,
Починається плач гітари,
Гамувати плач її марно —
Не втішайте даремно іспанку.

А так плаче у такт, монотонно...
Плаче так лиш вода або вітер,
Що спинається снігом бездонним,
А її неможливо спинити.

Плаче широко про речі померлі,
Про пісок із гарячого півдня,
Що сумує без білих камелій
І так слізно їх просить, бідний.

Вона плаче — стріла без мішені,
Пізній вечір без вранішніх терцій,
Мертва пташка в гілках — душевно...
І мечами п'ятьма страшеними,
О гітаро, поранене серце!

(Переклад М. Лукаша)

Ця лірична мініатюра нагадує епічну баладу, лише сюжет її гранично спресований, стислий. Це певна формула, схема сюжету, під яку можна «підставити» відразу кілька ситуацій — від найбуденнішої до найпіднесенішої.

Скажімо, це може бути «жорстокий романс», «сцена з іспанського життя». Кабальєро приходить під балкон коханої. Його гітара ридає, виспівуючи серенади, а над ранок його знаходять убитим... Але ж його попереджали, йому погрожували (суперник, чоловік, можливо, батько коханої). Словом, він знав, на що йшов...

Утім, іспанець з гітарою може бути й борцем за волю, національну незалежність, соціальну справедливість. Його ширі, палкі пісні здатні підняти людей на бій. Вороги бояться сміливця, і от його вбито в нерівній сутичці з «мечами п'ятьма страшеними»...

У вірші «Гітара» втілюється не просто замилювання Лорки прекрасним іспанським народним інструментом і народним характером, а насамперед почуття глибокої поваги до усіх тих — незалежно від національної приналежності, — хто, взявши в руки гітару, уже не може мовчати... До таких співців належав і сам поет. Тож чи дивно, що в цьому творі він «напророчив» власну загибель?



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

«ГРЕНАДА, ГРЕНАДА, ГРЕНАДА МОЯ...»

Від 1924 р., коли було опубліковано збірку Ф. Гарсія Лорки «Пісні», ритми й голоси Гранади зазвучали на весь світ. Вони зі швидкістю блискавки облетіли не лише Іспанію та Латинську Америку (здебільшого іспаномов-



М. Светлов

Як ми пам'ятаємо, міфотворчість — одна з родових ознак покоління модернізму. Не треба гучних фраз і складних слів. Стисло, просто, зрозуміло народу — і от уже хлопець з-під Харкова чи Олександрівська переймається сльозами Андалузії, оспіваної Лоркою:

Он медлит с ответом, мечтатель-хохол:
«Братишка, Гренаду я в книжке нашел.
Красивое имя, высокая честь —
Гренадская волость в Испании есть.
Я хату покинул, пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать.
Прощайте, родные, прощайте, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя...»



С. Езря. Испанка

ну), а й усю Європу. Назву маловідомої до того країни повторювали в найвіддаленіших кутках світу — так, як почули:

...Он пел, озирая родные края:
«Гренада, Гренада, Гренада моя».
Он песенку эту твердил наизусть.
Откуда у хлопца испанская грусть?
Скажи, Александровск, и Харьков ответь:
Давно ль по-испански вы начали петь?
Скажи мне, Украина, не в этой ли ржи
Тараса Шевченко папаха лежит?..
Откуда ж, приятель, песня твоя:
«Гренада, Гренада, Гренада моя»?

Ця пісня молодого поета з України Михайла Светлова стала популярною за кілька років після того, як світ почув «Пісні» його ровесника з Андалузії. От звідки у хлопця іспанський сум!

Це лише один приклад того, як нібито формальне словосполучення «світова література» (низка літератур світу) у XX ст. наповнюється реальним змістом.

Лорку як свого Поета відразу прийняла й російська поетеса Марина Цветаєва. Та ж хіба встоїть жіноче серце перед майстерними переборами його струн, що так і просяться на російський «циганський» мотив? Цветаєвський переклад «Гітари» став шедевром російської лірики:

Начинается
Плач гитары.
Разбивается
Чаша утра.
Начинается
Плач гитары.

О, не жди от неё
Молчанья,
Не проси у неё
Молчанья!
Неустанно
Гитара плачет,
Как вода по каналам — плачет,
Как ветра под снегами — плачет,
Не моли её о молчанье!
Так плачет закат о рассвете,
Так плачет стрела без цели,
Так песок раскаленный плачет
О прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
Под угрозой змеиного жала.
О гитара, бедная жертва
Пяти проворных кинжалов! ❦

1931 р. Лорка після кількох успішних поїздок до США й Латинської Америки, де читав лекції і вірші, повертається в Мадрид. Тоді в Іспанії саме встановилася республіка. А в липні 1936 р., перед початком громадянської війни, яка закінчилася встановленням фашистського режиму генерала Франко, він вирушає до Гранади. Друзі — інтернаціоналісти й республіканці — відмовляли поета від поїздки, вважаючи її небезпечною: на півдні позиції правих були особливо сильними. Однак він говорив: *«Я іспанець аж до кісток, і не міг би жити в будь-якому іншому місці земної кулі, але мені ненависний усякий, хто вважає себе вищим за інших лише тому, що він — іспанець. Я брат всім людям, і мені огидні ті, хто любить батьківщину всяку й приносить себе в жертву порожнім націоналістичним ідолам. Гранада навчила мене бути з тими, кого переслідують: із циганами, неграми, євреями, маврами»*. За місяць Лорка був заарештований «фалангістами» (іспанськими фашистами) і 19 серпня розстріляний.

Передчуття трагічної долі, любов і смерть — найважливіші мотиви лірики іспанського митця. Світоглядний ірраціоналізм, вигадливо сполучений з цілком раціональним інтересом до форми твору мистецтва, до пошуку нових і водночас національно-своєрідних форм — все це споріднює Лорку з модернізмом. Його слова: *«Мистецтво поезії — це любов, мужність і жертва»* — співзвучні творчому кредо багатьох німецьких, французьких, англійських, італійських, польських, чеських, російських, українських поетів-модерністів.



С. Далі. Передчуття
громадянської війни



М. Врубель. Дівчина на тлі персидського килима

1931 р. Лорка уклав поетичну збірку «Диван Тамарита», віддавши данину близькосхідним поетичним формам (газель, касида).

«Гранада навчила мене бути з... маврами». Так називали тут арабів, які володарюючи в Іспанії за часів Середньовіччя, збагатили розкішними барвами своєї високорозвиненої цивілізації іспанську культуру. Глибоко національний поет, що надав національному міфу вишуканої довершеності, Лорка водночас почувався законним спадкоємцем арабської поезії, а через неї — і східної літератури в цілому. Традиція Сходу віддала в його розпорядження добре розвинений жанр *газель* (арабське слово «газаль» означає «ліричний вірш»), яка виділилася з *касиди* — довгого й пишного уславлення «сильних світу сього».

Класиком касиди на Сході вважається середньовічний персько-таджицький поет Рудакі, від творчого доробку якого збереглися лише частини втрачених касид — так звані *насиби*. Чому збереглися саме вони, пояснити неважко. Найкрасивіша, наймелодійніша частина касиди, *насиб* легко запам'ятовувався, передавався з вуст у уста і ставав піснею, тимчасом як основна частина — *магд*, — у якій уславлювався той чи інший володар, мало кого цікавила.

Газель, або газела, виникла з касиди (власне, з *насибу*), але мала вже інші теми, здебільшого дві. Перша з них — кохання. Європейські поети традиційно вважають газель найкращою ліричною формою для любовного освідчення. Й.В. Гете, А. Фет, В. Брюсов, І. Франко та інші охоче звертали до неї, особливо ж коли дія твору мала відбуватися на Сході, як-от у вірші Дмитра Павличка «Саїда»:

На полі, де бавовники рясні,
Зустрілись наші погляди ясні.
— Як звать тебе? — спитав я. — Саїда! —
Сказала й посміхнулася мені.

У Павличка всі формальні ознаки газелі точно витримані, а от Лорка не надто дбав про формальні вимоги жанру. Та й, власне, його більше цікавила не перша, а друга традиційна тема газелі — самопошана поета. Спеціальний різновид газелі — *фагр* (самохвальба), середньовічний майстер поезії Гафіз — класик жанру. Однак «*Гафізів фагр дуже самобутній, —* зазначає сходовознавець Г. Халимоненко, *— він, так би мовити, "скромний", але скупими художніми деталями поет карбує свій образ, закінчуючи вірш словами, що йому судилося бути "на чолі" доби»:*

Не стало вірності і дружби на землі,
Немає жодного, хто б не тону в злі.

Хто обдарований божественним талантом,
В скупого здирщика слугує при столі.

Немає в мудрого, де голову схилити,
Йому судилися печалі та жалі.

Зате невігласи, що вирости в розкошах,
Щодня купаються у золоті й сріблі.

Рядки поетові, що душу освіжають,
Як ранній вітерець у юному гіллі,

Ячменю пригорщі в скупих не заслужили,
Хоч будь їх автором безсмертний Санаї¹.

Мені на вухо так сказала вчора Мудрість:
«Терпи всі злигодні, великі і малі.

І завжди пам'ятай мої слова, Гафізе:
Як не впадеш у прах, то будеш на чолі».

(Переклад В. Мисика)

Отже, традиційна тема газелі-фағру — злидні поета в земному житті та його посмертна слава. Яким знали поета за життя? Яким буде — у смерті, після смерті — його, як кажуть у таких випадках, світлий образ?

Та хіба може бути світлим образ смерті — нехай навіть і поетової? Лорка пише «Газелу про темну смерть»:

Хотів би я заснути, як засинають яблука,
і спати десь далеко від цвинтарного гамору.
Хотів би я заснути, як та мала дитина,
що в чистім морі мріє собі розкрять серце.

Ви тільки не кажіть мені, що мертві не кривавляться,
бо рот гниє, а все водиці просить.
Навіщо мені знати, як їх мордують трави
і місяць із гадючим ротом,
що порастється перед світом.

Хотів би я заснуть на час,
на час, на хвилю, на століття,
хай знають тільки всі, що я не вмер,
що є в моїх устах ще стійло золоте,
що я — маленький приятель провесняного леготу
і велетенська тінь од власних сліз.

Покрий мене над ранок покривалом,
хай пригорщами сипле на тіло мурашву;
змочи мені взуття твердючою водою,
хай клешні скорпіонячі по ній дрібочуть поковзом.

Бо хочу я заснути, як засинають яблука,
навчитися плачу, що від землі очистить,
бо хочу бути разом з дитиною сумною,
що в чистім морі мріє собі розкрять серце.

(Переклад М. Лукаша)

¹ Санаї (1080–1140) — видатний поет-суфій.

Так само і касида як форма, не дуже подібна до «справжньої», виконує в Лорки функцію такого собі барвистого східного тла. За своєю композицією касиди (та й газелі) іспанського поета скидаються на портрет дочки київського антиквара, написаний М. Врубелем, — славнозвісної «Дівчини на тлі персидського килима». Особливо ж нагадує це модерністське полотно суто модерністська «Касида про сон під зорями»:

Жасмину цвіт і свіжо вбитий бик.
Поміст без краю. Мапа. Зала. Арфа. Рання.
Дівча прикинулось жасминовим биком,
а бик — то присмерк, що реве багряно.

Щоб небо та було дитям маленьким,
жасмин би мав півночі у полоні,
а бик — арену синю, без тореро,
і серце на спочинку при колоні.

Коли ж бо небо — слон здоровий,
а той жасмин — вода без крові,
а те дівча — то вітка ночі росяна
на темному безмежному помості.

Поміж жасмином і биком
чи кістяні гаки, чи люди сонні.
Всередині в жасмині слон і хмари,
всередині в бику — скелет дівочий.

(Переклад М. Лукаша)

Спільна ідея двох наведених «східних» творів — модерністська і нагадує ідею Т.С. Еліота про одну й ту саму людську сутність, що виявляється за будь-якої історичної епохи. Лорка по суті стверджує те ж саме про будь-яку національну культуру, будь-який національний міф. А те, що об'єднує різні міфи, у термінах модернізму називається *архетипом* (від грец. *arche* — початок і *typos* — образ).

Так, наприклад, для кожної людини темрява пов'язана із чимсь ворожим, старість — з мудрістю, а молодість — з красою. Це спільне для представників усіх часів і народів «відчуття життя» — повторювані життєві ситуації, завдання й переживання — досліджував швейцарський психолог Карл Густав Юнг, учень З. Фрейда. Він назвав ці повторювані мотиви *архе-*



Малюнки Ф. Гарсія Лорки

типічними, а зберігаються вони, за Юнгом, у первинних уроджених структурах людини — «колективному несвідомому».

Архетипи єдині в усіх людей, але виявляються вони в снах (такий взірцево архетипічний «сон під зорями» наснився ліричному героєві Лорчиної «касиди»), у фантазіях, у міфах, у казках і у творчості — у так званих архетипічних мотивах міфології й мистецтва.

Задля повноти картини перетворення в поезії Лорки будь-яких національно-міфічних і ритуально-фольклорних образів на архетипи розглянемо його знамениту *«Баладу про чорну тугу»* зі збірки «Циганське романсеро». Читаючи її українською, слід мати на увазі, що М. Лукаш заздалегідь зробив з героїні твору архетип, переклавши ім'я циганки Соледад Монтойя, з якою веде діалог ліричний герой балади, як Самотина Горова (тобто буквально).



С. Далі. Сон, викликаний
польотом бджоли навколо
граната за секунду до
пробудження

Клюють півні темний обрій,
ніяк сонця не знаходять;
Самотина Горова
із гори крутої сходить.
Пахне кіньми і тінями
її тіло, лите з бронзи,
груди, два курні ковадла,
круглим жалем тужать-стогнуть.
«Самотино, що шукаєш,
чом блукаєш самотою?»
«Чом блукаю, сама знаю,
що тобі до мого болю?..»

Наприкінці балади поет проголошує себе співцем «вікової туги циган» за якимсь таємничим джерелом, що тільки й може її вгамувати. Натомість перекладач дає своїй (не Лорчиній) Самотині банальну пораду:

«Самотино! Вмийся біло
непечатою водою,
собі серце заспокой,
може, знайдеш свою долю».

Певно, Юнг — не як філософ, а радше як лікар-психоаналітик (це, до речі, був його основний фах) — теж залюбки погодився б витлумачити «вікову тугу циган», що бентежить конкретну представницю буйного племені, як її особисту жіночу проблему. Зрештою, до цього схиляється й сам Лорка, однак прямо такої інтерпретації він не дає; адже вона зсереди-ни зруйнувала б структуру архетипу як цілісного образу... Отже, висновок такий: треба знати мови й читати літературу, принаймні поезію, в оригіналі.

Утім Ф. Гарсія Лорка — не тільки видатний іспанський національний поет. Він митець, який природно й невимушено, самим своїм існуванням, виражає суть і сенс існування Поета взагалі. Того Поета, який вічно становить суть і зміст Поезії, хоч за різних часів і в різних частинах світу іменується по-різному.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про основні події життєвого шляху Ф. Гарсія Лорки. Назвіть провідні теми й мотиви його лірики.
2. Розгляньте репродукцію малюнка Х.Г. Посади «Дон Кіхот і черепа» (1900-ті роки). Якими побачив становище Іспанії і роль іспанської культури в житті суспільства художник?

II рівень

1. Ф. Гарсія Лорку часто називали «поетом-міфотворцем», творцем того «національного міфу» або тієї «національної ідеї», яких так гостро потребувала Іспанія на початку XX ст. Розкажіть про «Іспанію Лорки», про створений ним образ рідної Андалузії (Гранади) як «широї, глибинної Іспанії», де поєдналося багато різних культурних традицій і впливів.
2. Визначте характерні ознаки модерністської поезії у віршах «Гітара», «Балада про чорну тугу», «Касида про сон під зорями» та «Газела про темну смерть».

III рівень

1. Скориставшись додатковою літературою та матеріалами з Інтернету, підготуйте реферат на тему «Ф. Гарсія Лорка і поезія Сходу».
2. Підготуйте усне повідомлення на тему «М. Лукаш — перекладач поезії Ф. Гарсія Лорки». Візьміть за основу матеріал з підручника й доповніть його відомостями про інші вірші Лорки, перекладені Лукашем.

IV рівень

1. Розгляньте репродукцію картини відомого російського художника-модерніста М. Врубеля «Дівчина на тлі персидського килима». Порівняйте, як втілено ідею використання «східного тла» для надання речам і обличчям екзотично-містичного колориту на картині Врубеля та в «східних» поезіях Лорки.
2. Розгляньте репродукції картин відомого іспанського художника С. Далі на с. 127, 131. Які традиційні прийоми іспанського живопису XX ст. застосовував Далі? (Порівняйте його роботу «Передчуття громадянської війни» з малюнком іспанського художника Х.Г. Посади). Які спільні риси поєднують творчість двох видатних представників іспанського модернізму Лорки й Далі? (Порівняйте картину «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната за секунду до пробудження» з прочитаними віршами Лорки). Який вплив справила на творчість Лорки й Далі розроблена К.Г. Юнгом теорія архетипів?

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

«КЛИНОПИСИ СТРАЖДАННЯ»

(«Срібна доба» російської поезії)

ДОБА ЗОЛОТА, ДОБА СРІБНА...

Золото асоціюється з багатством, міццю, силою, стабільністю, благополуччям. Срібло — з вишуканістю, витонченістю, манірністю, чуттєвістю. Таке ставлення до золота й срібла виховане всією західною культурою, джерело якої в античній цивілізації.

Як ви пам'ятаєте, давньогрецький історик Гесіод стверджував, що в історії цивілізації існувала Золота доба — період, коли люди, наділені надприродними якостями, були простими, а їхні серця чистими. Наступне покоління, що жило за Срібної доби, втративши скромність, загинуло через гординю.

Спираючись на цей міф, римляни назвали поезію Горація й Вергілія Золотою добою, а наступну літературу — добою Срібною. Поети Золотої доби оспівували гармонійність світу, відчуваючи свою причетність до його впорядкування, порятунку від хаосу громадянських війн. Тимчасом митці Срібної доби не насолоджувалися гармонією античної мудрості на тлі імперської величі, тому що були розчаровані і в імперії, і в житті загалом. Боротьба безнадійна, надії марні... Усе римське суспільство, і його поети в тому числі, звертається до релігії або містичної філософії.

Так само й на межі XIX—XX ст. на зміну раціональному способу пізнання світу приходить ірраціональний: за допомогою інтуїції. Як і раніше, усе таємниче водночас вабить і лякає. От що говорить про потребу в ірраціональному російський поет і філософ Д. Мережковський: *«Ми вільні й самотні... Із цим жахом не може зрівнятися ніякий поневолений містицизм минулих століть. Ніколи ще люди так не почували серцем необхідності вірити й так не розуміли розумом неможливості вірити. У цьому хворобливому, нерозв'язному дисонансі, у цьому трагічному протиріччі, так само як у небувалій розмовній волі, у сміливості заперечення полягає найбільш характерна риса містичної потреби XIX століття».*

Усе це ознаки вже відомого вам декадансу — творчості, натхненої духовним і душевним занепадом, розчарованістю в усьому.

Людей Срібної доби античності занапастила гординя. Поети «срібної доби», що настала в російській літературі після «золотої доби» Пушкіна й Достоевського, так само гордовито виносять свої відкриття на суд суворой публіки. Вони не просто заперечують, як щирі декаденти, вони відштовхуються від заперечення й пропонують нові способи поетичного впливу, цілком відмінні від тих, що побутували в попередників-реалістів. Виявляється, суперечності сучасності можна полюбити, можна навіть отримувати від них насолоду.

Наприкінці XIX ст. філософи, художники, поети дедалі частіше заявляють про настання «срібної доби» в європейській культурі. Читачі більше не шукають простих і зрозумілих відповідей на свої запитання в літературі,



Л. Бакст. Давній жак

як це було протягом століття, тому що нарешті усвідомили — література таких відповідей не дає. «Куди б ми не йшли, як би ми не ховалися за греблю наукової критики, всією істотою ми відчуваємо близькість таємниці», — писав про свій час Д. Мережковський. Таємниця ця існувала насамперед у поезії і стала її основою.

Великі, геніальні поети «срібної доби» не приходили в літературу один за одним, ніби передаючи естафету нових мистецьких відкриттів, як це відбувалося за «золотої доби» (Пушкін — Лермонтов — Тютчев — Фет).

Вони існували одночасно, сперечаючись один з одним, обстоюючи свій власний спосіб бачення й опису світу, а по суті, своєрідного відходу від дійсності. Власне, на цьому ґрунті й виникли різні течії в мистецтві взагалі та в поезії зокрема: *символізм, акмеїзм, футуризм* та інші.

Кожна із цих течій «тутешні слова», тобто ті, з допомогою яких реалізм намагався якомога точніше відтворити навколишній світ (пригадаймо «дзеркало» Стендаля), заміняла особливими словами, часом дуже дивними. Від того, як саме це робили поети, і залежали всі інші особливості тієї літературної течії, яку вони створювали або до якої приєднувалися. Символісти, як ви можете здогадатися, найбільше полюбили символи, акмеїсти (від грец. *akmē* — вищий ступінь чогось) знову звернули увагу на предмети земні й тому прекрасні, футуристи (від лат. *futurum* — майбутнє), називаючи себе мовотворцями й будетлянами (тобто людьми майбутнього), складали вірші, у яких, за їхніми словами, більше російського національного, ніж у всій поезії Пушкіна:

дир бул шил
убешур
скуп
ви з бу
р л е з

Звісно, нам сьогодні легше, ніж читачам початку ХХ ст., судити, у чиїх віршах «більше національного», бо ж, як сказав С. Єсенін, «велике бачить-ся на відстані».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про походження метафор «доба Золота», «доба Срібна».
2. Який конкретно-історичний зміст вкладали російські філософи, митці й поети в термін «срібна доба» на початку ХХ ст. Чим, на їхню думку, літературно-художній процес «срібної доби» відрізнявся від літературно-художнього процесу «золотої доби».

II рівень

1. Що таке гордіня? Як її засуджено в античному міфі про Срібну добу?
2. У чому російські митці «срібної доби» початку XX ст. вбачали подібність своєї доби до римської доби занепаду?

III рівень

1. Перечитайте слова російського поета і філософа «срібної доби» Д. Мережковського про потребу в ірраціональному. Як ви їх зрозуміли?
2. Чи відчуваєте ви зазначену потребу в наш час і якщо так, то чим можете її пояснити?

IV рівень

1. Чому читачі «срібної доби» більше не шукали простих і зрозумілих відповідей на свої запитання в літературі, як це було в XIX ст.?
2. А чи шукаєте ви таких відповідей у сучасній літературі?

«МИ ЗНАЕМ ВСЕ...»

(О. Блок)

Видатний російський поет В. Маяковський у статті-некролозі 1921 р. писав: *«Творчість Блока — ціла поетична епоха»*. Так само високо оцінювала творчість поета велика російська поетеса А. Ахматова: *«Блока я вважаю не тільки найбільшим поетом першої чверті XX століття, але й людиною-епохою, тобто найхарактернішим представником свого часу»*.

Сам **Олександр Олександрович Блок (1880–1921)** відчував, що живе на перехресті епох. Символи його віршів — загальнолюдські й національно-російські водночас. У них немає тієї штучності, за яку згодом критикуватимуть символістів. Найвідоміший і найталановитіший поет-символіст, Блок, по суті, завжди тримався дещо осібно.

Річ у тім, що для нього література не розпадалася на програми, течії та напрями, а складалася з особистостей, що її творять. Саме тому Блок завжди відмовлявся брати участь у написанні єдиного й універсального документа (програми, маніфесту), що пояснив би стан сучасного мистецтва. Не може бути нічого універсального, якщо йдеться про індивідуальне, про творчість.

Тридцятичотирирічний Блок поставив собі за мету описати не свою особистість, а «все» — навколишній світ. На думку його ліричного героя, роль поезії величезна: вона здатна перетворювати, змінювати, поліпшувати Всесвіт. При цьому скромна роль особистості поета в цьому чудесному перетворенні — просто його існування, божевільне бажання жити:

Яка жага безумна — жить.
Все здійснене обожествити,
І втілити все нерозкритє,
В нечуваному продзвеніть!¹



О. Блок

¹ Тут і далі переклад М. Рильського.

Прекрасний вірш! От тільки від Блока тут лише несамовита жага життя. Усе інше — бажання перекладача, великого поета Максима Рильського: і втілити в поетичному образі «все нерозкрите», і знайти собі «божество», і «продзвеніти» дзвіночком у двері вічності.

Порівняймо з оригіналом:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

У цій поезії, написаній напередодні й у передчутті Першої світової війни, автор, який прожив після того лише шість років, уже розуміє, що найважче для нього — жити в кризову епоху.

Нехай життя над нами стеле
Вкривало чорне і смутне...

У цьому ж творі Блок дає собі характеристику вустами людини з майбутнього:

...колись юнак веселий
В прийдешнім спогада мене:
Ні, не похмурість, не могила
Була в душі його на дні.
Він весь — свобода яснокрила,
Дитя при світлому вогні!

(Переклад М. Рильського)

Особистість Блока дуже близька до особистості його ліричного героя. У Блока майже зовсім відсутня рольова лірика й, говорячи про ліричного героя, майже завжди можна мати на увазі автора вірша. У творчості поет убачав «результат підземного росту душі».

Таке ставлення до літератури й творчості Блок отримав у спадок, адже народився в сім'ї, з якою пов'язана важлива частина культурного й наукового життя Росії.

Поет з'явився на світ 1880 р. в так званому ректорському корпусі Санкт-Петербурзького університету, де мешкав його дід. Андрій Миколайович



Будинок у Шахматові. Малюнки О. Блока

Бекетов, ректор університету й професор ботаніки, вчив маленького онука спостерігати за природою, збирав разом з ним колекцію рослин. Гідний представник своєї доби, він активно виборював демократичні перетворення в суспільстві: організував Вищі жіночі курси в Петербурзі, був супротивником поліцейських репресій проти студентів тощо.

Бабуся Блока, Єлизавета Григорівна, була відомою перекладачкою з англійської та французької мов. Усі три її дочки, у тому числі мати поета Олександра Андріївна, теж займалися перекладацькою діяльністю й писали літературні твори. Блок відзначав, що сестри успадкували «любов до письменства й незаплямоване поняття про його високе значення». Тітка митця згодом стала його біографом, а мати, вже з перших поетичних спроб, була його цензором, цінителем і суддею.

Батьки майбутнього поета незабаром після його народження розлучилися, але Олександр Львович Блок, відомий учений-правознавець і філософ, справив неабиякий вплив на формування особистості сина. В автобіографії митець пише про батька: «Я зустрічався з ним мало, але пам'ятаю його кровно». Близьке оточення, родина сформували в Олександра вибагливий художній смак, уявлення про загальнолюдські цінності й моральні норми. За словами тітки, гімназія вже нічого не могла йому дати. 1898 р. юнак, вочевидь під впливом батька, вступив на юридичний факультет університету, однак за три роки по тому перевівся на слов'яно-російське відділення історико-філологічного факультету, яке закінчив 1906 р.

Щоліта Блок виїздив у родовий маєток Шахматово. Сусідня садиба належала творцеві періодичної таблиці хімічних елементів Д. Менделєєву. Разом з його донькою, Любов'ю Дмитрівною, Олександр грав в аматорських спектаклях. Їхні почуття спочатку нагадували стосунки Кості Треплева й Ніни Заречної, і хтозна, чи не модна в ті роки чеховська «Чайка» утримала молодих людей від неправильних кроків і фатальних помилок. Блок навіть збирався стати актором, але незабаром зрозумів, що ця професія, аж занадто пов'язана з публічністю, відвертістю й відкритістю, не для нього. Відтак для самовираження Олександр остаточно й безповоротно обрав лірику.

1903 р. п'ятирічний роман з Любов'ю Менделєєвою завершився весіллям. Ця жінка відіграла надзвичайно важливу роль у творчому становленні Блока, надихнувши його на створення збірки «Вірші про Прекрасну Даму» (1905), що зробила поета відомим.

Любов Дмитрівна була юна й вродлива. Був гарним і Блок. Він саме захопився творчістю філософа й поета-символіста Володимира Соловйова, популярного серед російської інтелі-



Л. Менделєєва в ролі
Офелії



Обкладинка першої збірки поезій О. Блока «Вірші про Прекрасну Даму», 1905 р.

генції межі XIX–XX ст. Під впливом його ідей про Софію, Премудрість Божу, що є жіночим втіленням Світової Душі, уособленням Вічної Жіночності, почуття юного Блока до майбутньої дружини набувало містичного напруження. Саме таким воно постає у поезії «Передчуваю тебе». Утім, у віршах Соловйова жінка є абсолютно відстороненим, відірваним від дійсності образом, а Блок був закоханий у дуже земну, далеку від будь-якої містики дівчину. Роль неземної жінки була чужа Любові Дмитрівні. *«Ви від життя тягли мене на якісь висоти, де мені холодно, страшно й... нудно»* — ці слова з її листа до Блока якнайкраще передають сприйняття символічних образів, у підґрунті яких немає життя. Тим більше, якщо дівчина сама стала для поета безтілесним образом (знову пригадаємо монодраму Треплева

у виконанні Ніни: *«Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно»*). Блок виправдовується: *«Ти — вся моя молодість, моя надія, моє земне буття. Ти — мій ідеал не тільки “там”, але й “тут”*».

Читаючи Блока, відчуваєш значущість, невідповідність кожного слова його поезії. Звісно, так можна сказати про будь-якого великого поета. Утім, значущість і невідповідність блоківського слова не зовсім такі, як, скажімо, пушкінського. Вже на лексичному рівні у Блока відчувається поліфонія, діалогізм, свідомо акцентований зв'язок між різними значеннями одного й того самого слова — від конкретно-побутового до абстрактно-символічного. Ідеться, власне, про напрям у мистецтві, який заявив про себе задовго до того, як Блок і його російські однодумці оголосили себе символістами. Про напрям, що відомий принаймні з часу написання «Квітів зла» Ш. Бодлера, тобто ще з середини XIX ст. Традицію французького символізму продовжив скандинавський, чільним представником якого був Г. Ібсен. Що ж до російського символізму, то він відчував себе саме «пізнім», «завершальним», схильним не так «дати визначення» символу й символізму, скільки це «визначення» дещо уточнити і, можливо, узагальнити.


У такому узагальненому вигляді в російській літературі, та й ще, наголосимо, на початку XX ст., символізм — течія саме модернізму. «Три головних елементи нового мистецтва», себто передусім російського символізму, один з його чільних представників Дмитро Мережковський (поет, романіст, критик, філософ) визначив так: містичний зміст, символи й збільшення числа засобів, які створюють художнє враження.

Російський символізм проголошував себе продовжувачем генеральної лінії російського мистецтва XIX ст. і насправді був його законним спадкоємцем. У творчості символістів легко простежуються традиції Гоголя й Достоевського, а безпосередніми їхніми попередниками були такі живописці, як Віктор Васнецов та Михайло Врубель. Російський символізм не «вдавав»



В. Васнецов. Радість праведних. Передпокій Раю.
Фрагмент ескізу розпису для Володимирського собору в Києві

надію віднайти Істину, а в особі найкращих своїх представників справді шукав Істину, плекав Віру й Надію.

 **Символістична поезія** — це, за визначенням впливового російсько-го поета-символіста Костянтина Бальмонта, така поезія, «у якій органічно... зливаються два змісти: прихована абстрагованість і очевидна краса, — зливаються так само легко й природно, як у літній ранок води річки гармонійно злиті із сонячним світлом».

МІСТЕЦЬКИЙ ТІП

СИМВОЛІЗМ: «ЗА» І «ПРОТИ»

Співвіднесеність символістичної поезії з «реальністю» найкраще можна проілюструвати легендою з життя Володимира Соловйова.

Одного літнього дня на лісовій галявині поет побачив білосніжну квітку й натхнений її надзвичайною красою відразу склав вірш. Однак одягнувши окуляри (Соловйов мав слабкий зір), вжахнувся: його «прекрасна квітка» виявилася яечною шкаралупою, настромленою на паличку. Тож чи не бай-дуже читачеві, що надихає поета: дійсність чи його власна фантазія, якщо вірші прекрасні?

А от як висловив цю думку сам В. Соловйов:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чувствуешь.
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете.

Російські символісти від самого початку заявили, що *«шукають у кожній миті провіт у вічність»*. Вони першими в Росії кинули виклик раціональному способу осягнення мистецтва. *«Сила цих мрійників у їхньому обуренні»*, — говорив про символістів Мережковський. *«Російський символізм спрямував свої сили в царину невідомого»*, — зазначав поет Микола Гумілов.

У середині 90-х років XIX ст. Валерій Брюсов, якого надихнув творчий приклад французьких символістів, видав три збірки під загальною назвою *«Російські символісти»*, до яких увійшли в основному його власні твори.

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне.
Словно лопасти латаний
На эмаливой стене.

Фиолетовые руки
На эмаливой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине...

Цей уривок з вірша Брюсова *«Творчість»* надзвичайно близький до пояснення давньогрецького філософа Платона поняття *«ідея»*. Платон вважав, що людина сприймає реальні речі спотворено — ніби тіні на стіні темної печери, з якої вона не здатна вийти.

Як ви могли помітити, вивчаючи літературний процес, усе нове в письменстві (і в мистецтві взагалі, і в житті) виникає як заперечення старого. Так реалізм прийшов на зміну романтизму, а символізм виник як заперечення реалізму. Символісти й не приховували, що вважають себе спадкоємцями романтиків.

Що ж не влаштовувало символістів у реалістичному баченні світу? Відповіддю можуть бути міркування К. Бальмонта: *«Реалісти завжди є простими спостерігачами, символісти — завжди мислителі. Реалісти схоплені, як прибоєм, конкретним життям, за яким вони не бачать нічого, — символісти, усунуті від реальної дійсності, бачать у ній тільки свою мрію, вони дивляться на життя — з вікна... Тимчасом як поети-реалісти споглядають світ наївно, як прості спостерігачі, підкоряючись матеріальній його основі, поети-символісти, перетворюючи речовість складною своєю вразливістю, панують над світом і проникають у його містерії... Поети-реалісти дають нам нерідко дорогоцінні скарби, але ці скарби такого роду, що, одержавши їх, ми задоволені — і щось вичерпане. Поети-символісти дають нам у своїх творіннях магічне*

кільце, що радує нас, як коштовність, і водночас кличе нас до чогось іще, ми почуємо близькість невідомого нам, нового, і, дивлячись на талісман, ідемо, ідемо кудись далі, усе далі й далі».

Як же символісти творили, або, за словами Брюсова, «відчиняли двері у Вічність», і що таке, власне, символ? Напевне, за поясненням найліпше звернутися до одного з них.

От що писав з цього приводу Д. Мережковський: «Гете говорив, що поетичний твір має бути символічним. Що таке символ? В Акрополі... до наших днів збереглися залишки барельєфа, який зображує повсякденну й, очевидно, незначну сцену: оголені стрункі юнаки ведуть лошаків і спокійно, і радісно мускулястими руками приборкують їх. Все це виконано з надзвичайним реалізмом, якщо хочете, навіть натуралізмом, — знанням людського тіла й природи... Ви відчуваєте в ньому [в барельєфі] віяння ідеальної людської культури, символ вільного еллінського духу. Людина приборкує звіра. Це — не лише сцена з буденного життя, але водночас одкровення божественної сторони нашого духу. От чому така незнищенна велич, такий спокій і повнота життя в скаліченому уламку мармуру, над яким промайнули тисячоліття. Таким символізмом просякнуті всі творіння грецького мистецтва...

В Ібсена в «Норі» є характерна деталь: під час важливого для всієї драми діалогу двох дійових осіб входить служниця й вносить лампу. Відразу в освітленій кімнаті тон розмови змінюється... Зміна фізичної темряви й світла діє на наш внутрішній світ. За реалістичною деталізацією приховано художній символ. Важко сказати чому, але ви довго не забудете цієї багатозначної відповідності між зміною розмови й лампою, що освітлює мрячні вечірні сутінки...

Символами можуть бути й характери. Санчо Панса й Фауст, Дон Кіхот і Гамлет... за висловом Гете, — невизначені, мінливі образи... Ідею таких символічних характерів жодними словами не можна передати, тому що слова тільки визначають, обмежують думку, а символи виражають безмежну сторону думки».

Вам може здатися, що міркування Д. Мережковського зводяться до того, що символісти шукали в навколишній дійсності лише символи, зрікаючись самої цієї дійсності. Однак це несправедливо щодо інтелектуалів-символістів, адже в їхній поезії завжди був конкретний зміст — тим вона й цікава.

От як про це пише Костянтин Бальмонт: «Незважаючи на прихований зміст того або того твору, безпосереднє конкретне значення завжди завершене, воно має в символічній поезії самостійне існування, багате відтінками. Тут є момент, що різко відмежовує символічну поезію від поезії алегоричної, з якою її іноді змішують. В алегорії, навпаки, конкретний зміст є елементом цілком підпорядкованим, він відіграє службову роль і поєднується зазвичай з дидактичними завданнями, абсолютно чужими поезії символічній».

Інша, порівняно з алегорією, крайність — нібито символістичні вірші без конкретного змісту — також була як теоретично, так і практично відома символістам. Вони ж бо самі писали пародії на бездарні й беззмістовні твори поетів-графоманів, що захопилися модою на символізм. От, наприклад, пародія В. Соловйова на таке «віршування»:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый Пегас.
Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.

Цей вірш, якщо аналізувати його серйозно, позбавлений не лише конкретного, але й символічного змісту. У своїй пародії Соловйов демонструє спотворення основних принципів символістичної поезії.


1. Вірш повинен справити враження. Для цього образи мають бути яскравими.

У пародії образи не лише яскраві, але й безглузді: «вертикальні обрії», «шоколадні небеса», «вогнедишна крижина», «яскравий сутінок».

2. Вірш повинен мати містичний зміст.

У пародію з романтичної містики перекочували мандрагори. За повір'ям, корінь цієї рослини, коли його викопують, кричить так, що той, хто чує цей лемент, божеволіє. Слово «іманентний» — філософський термін, що означає «властивий природі предмета або явища, внутрішньо притаманний їм». Властивості мандрагор не названо, тобто «розумне й незрозуміле» слово вжите недоречно.

3. І головне — вірш повинен містити символи.

Однак не маючи конкретного змісту, важко визначити, символи «чого саме» подаються. Пегас, звичайно, символ натхнення, але цій поезії його очевидно забракло. Те саме і з іншими поняттями, які могли б стати символами: небеса, обрії, мрії, крижини... 

О. Блок — найвидатніший поет російського символізму. Створюючи свої вірші-«талісмани», що вели читача до нового й невідомого, він і сам усе своє не надто довге життя змінювався і розвивався. Цей шлях втілювався в змінах долі й світовідчуття ліричного героя його поетичних циклів.

Так ліричний герой першого юнацького циклу «*Ante lucem*» (у перекладі з латини «До світла») стоїть на порозі важливої епохи свого життя. Він постає людиною, що страждає від самотності й потаємних пристрастей, з тривогою дивиться у майбутнє в очікуванні трагічних подій. Таке світовідчуття молодого поета втілювалося, зокрема, у вірші «*Гамаюн, птах віщий*», написаному 1899 р. під враженням картини Васнецова. Лиховісний птах, міфологічна істота з обличчям прекрасної жінки, пророкує нещастя, які спіткали Росію в далекому минулому, але ці трагічні події у Блока стають символом майбутніх катастроф. Відтак весь вірш набуває значення зловісного та, як ми тепер знаємо, правдивого передбачення.

Надалі образ світла, якого шукає юний поет, втілюється у творах циклу «Вірші про Прекрасну Даму». Ліричний герой Блока прагне досягнути жаданої гармонії, з'єднавшись з Ідеальною Жінкою, що наділена воістину божественними рисами. У контексті символістських узагальнень його любовне почуття перетворюється на містичне одкровення. Однак омріяний ідеал аж надто недосяжний для героя, у душі якого нуртують згубні сили. Відтак, охоплений відчуттям трагічного роздвоєння, він повертається в реальне життя.

У творчість Блока входять драматичні події російської історії. Свідчить про це, зокрема, й вірш «*Дівчини спів у церковнім хорі...*», написаний 1905 р.:

Дівчини спів у церковнім хорі
Про всіх потомлених на чужині,
Про всі кораблі, що в далекому морі,
Про всіх, що забули радісні дні.

Так линув голос її в склепіння,
І промінь сяяв на білих плечі,
І співало в промені біле одіння,
І кожен стояв і слухав, ждучи.

І всім ввижалось, що радість буде,
Що в тихий затон кораблі вплили,
Що в краї чужім потомлені люди
Життя ясного собі досягли.

Солодкий голос, проміння тендітне, —
І тільки при царських вратах дитя,
Причетне тайнам, плакало, бідне,
Що вже нікому нема вороття.

(Переклад Г. Кочура)

Як у всіх справжніх символістських творах, символ у цьому вірші багатошаровий, але й реалістичний образ сам по собі важливий. Люди моляться, сподіваючись, що життя зміниться на краще, що всі нещастя вже позаду (у третій строфі їхні надії втілено в образі-символі кораблів у тихій заводі, а тим часом ще не закінчилася російсько-японська війна 1904–1905 рр., у якій загинула чи не найкраща частина російського флоту). І тільки ліричний герой сприймає дитячий плач як знак того, що сподівання марні — ніхто із захоплених смерчем історії не врятується. Образ дитини також символічний — устами дитини, як відомо, «глаголе істина».

Зміни у світовідчутті митця позначилися й на образі жінки, що завжди був центральним у його творчості. У поезію Блока приходять Незнайома. На відміну від Прекрасної Дами, це хоч і таємнича, проте абсолютно земна



В. Васнецов. Гамаюн — птица
вещий



І. Глазунов. Ілюстрація до вірша «Незнайома»

жінка, можливо, навіть порочна, як сам сучасний поетові світ (його образ постає в перших чотирьох строфах вірша «Незнайома», написаного 1906 р.).

Побачивши Незнайому, оповиту пахощами «парфумів і туманів», ліричний герой відзначає деталі її одягу:

Загадки давні віють в аурі,
Пружні і звабливі шовки,
І капелюх в пір'їннім траурі,
В каблучках ніжної руки.¹

Однак його вабить не зовнішність жінки, а пов'язана з нею таємниця:

І диво-близькістю, мов скований,
Я поглядом вуаль зімну,
І бачу берег зачарований,
Чарівну бачу далину.

Саме таємниця виправдовує прихід Незнайомої до ресторану, повного п'яних чоловіків, і жалобні пір'їни на її капелюшку. У цьому вірші Блок виявляє найважливішу закономірність життя символу: поки залишається невизначеність, загадка, ми можемо уявляти все що завгодно:

В моїй душі скарби безцінні,
І ключ довірений мені!

Водночас ці слова відкривають нам важливу життєву істину: ключ до сприйняття людей і подій знаходиться в наших душах. У всьому новому, незнайомому можна побачити прекрасне...

У ліриці Блока надзвичайно важливі звук і колір, які теж є символічними, як-от дзвін щита в поезії «*Весно, весно, без меж і без краю...*» (1907):

Весно, весно, без меж і без краю —
Владо мрій, що без краю зроста!
О життя! Пізнаю і приймаю!
Шлю привіт тобі дзвоном щита!²

Настрій ліричного героя знову мотивований подіями, що відбуваються в його країні. Наразі він бачить Росію, оновлену революцією 1905—1907 рр.:

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

Вас, безсонні за спірками ночі
І світання в фіранках вікна, —

¹ Тут і далі переклад А. Драбрезіра.

² Тут і далі переклад Г. Кочура.



К. Іюон. Весна в Троїцькій лаврі

Все приймаю, аби тільки очі
Дратувала, п'янила весна!

Сіл пустельні приймаю оселі,
Зруби міст, весь їх морок і бруд,
Піднебесні простори веселі
І пекельний невідомий труд!

Разом з ліричним героєм читач бачить пореволюційну країну з різних ракурсів, і це нагадує кінематограф — нову любов Росії початку ХХ ст. і Блока. Крупний план — друзі дискутують до ранку; середній план — світанок у вікні; аж ось — чи то ліричний герой летить над спустілими селами й містами, що потонули в мороці й бруді, чи то Росія летить над ним:

Ось, розвіявши в вітрі шаленім
Коси-змії, ти мчиш, ніби птах,
З нерозгаданим божим іменням
На затиснутих зимних устах.

Однак сказавши «А», слід сказати «Б»: прийнявши наслідки першої російської революції як стихії, чому б не вчинити так само щодо наступних, а здичавіння нації не взяти за їхню стихійну природу?

Серед нечисленних пореволюційних творів Блока чільне місце посідають поема «Дванадцять» та велика за обсягом історіософська поезія «Скіфи». Остання, написана в січні 1918 р. (на тому етапі, коли справжні масштаби наслідків і кількість жертв більшовицької революції можна було лише прогнозувати), не лише змальовує, а й виправдовує всесвітню катастрофу. Витриманий у традиційному для російської поезії жанрі оди, цей вірш звеличує незборимих «нащадків скіфів», у ньому звучить погроза



Сфінкс на набережній Неви

Європі, що мала досить часу, аби зрозуміти й прийняти «печальну і ясну» Росію, проте не скористалася з такої можливості і тепер гірко про це шкодуватиме:

Старий премудрий світе! Доки в гріб
Не впав ти від нудьги й достатку,
Спинися перед Сфінксом, як Едіп,
І древню розгадай загадку!..

Росія — Сфінкс. Печальна, і ясна,
І чорною залита кров'ю,
Вдивляється, вдивляється вона,
В твій вид — з ненавистю й любов'ю!

А так любить, як любить наша кров,
Ніхто вже з вас давно не любить!
Забули ви, що в світі є любов,
Котра і спалює, і губить!

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

Ми знаєм все — паризьких вулиць жах,
Венеціанські прохолоди.
І пахощі в цитринових лісах,
І Кельна піднебесні зводи...

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

(Переклад Д. Павличка)

Образ-символ сфінкса, що, посміхаючись, убиває кожного, хто не може розгадати його загадки, зливається у Блока з образом таємничої батьківщини — батьківщини-жінки й батьківщини-дружини. Образ Росії-сфінкса він розвиває у вірші «Пушкінському Дому», написаному в лютому 1921 р. Для поета сфінкс, який охороняє міст через Неву, — такий самий символ Росії і Петербурга, як пам'ятник Петру I на іншому боці річки:

Древній Сфінкс вік виглядає
Як кривавить хвиль зоря,
Вершник бронзовий сідлає
Норовливого коня...¹

Останні рядки цього останнього вірша поета — уклін Пушкіну:

Не міркуючи багато,
Ідучи в нічну пільму,
З площі білої Сенату
Тихо кланяюсь йому.

Через півроку, не написавши більше жодного рядка, Блок пішов у нічну пільму...

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Прочитайте вірші «Незнайома», «Весно, весно, без меж і без краю...», «Скіфи». Доведіть, що автор цих поезій — символіст. Чому О. Блок не брав участі у створенні маніфесту символістів?
2. Які вірші О. Блока можна назвати пророчими? (Відповідь обґрунтуйте цитатами).
3. Чому юного Блока зацікавила картина В. Васнецова «Гамаюн — птах віщий»?
4. Як О. Блок визначав свої творчі завдання? Чи вдалося йому домогтися поставлених цілей?

II рівень

1. Розкажіть про родину О. Блока. Як близьке оточення вплинуло на становлення особистості майбутнього поета?
2. Хто з поетів-символістів вплинув на Блока в юності? У чому полягав цей вплив?
3. Як у творчості Блока народився образ Прекрасної Дами? Яка вона? (Обґрунтуйте свою думку цитатами).
4. Що поєднує образи Прекрасної Дами й Незнайомої і чим вони відрізняються? Чому жіночий образ у творчості О. Блока зазнав еволюції?

III рівень

1. Який важливий закон існування символу відкриває О. Блок у вірші «Незнайома»?
2. За допомогою яких поетичних засобів створено художні образи блоківської поезії? (Відповідь побудуйте на прикладі вірша, який вам найбільш сподобався).

¹ Тут і далі переклад В. Звиняцьковського.

3. У яких поезіях О. Блока звучить тема батьківщини? Як поет ставився до Росії? Що в цьому ставленні здається вам незвичним?
4. Як творчість О. Блока віддзеркалює його ставлення до історичних подій? (Відповідь проілюструйте цитатами з віршів).

IV рівень

1. Ф. Гарсія Лорка писав: *«Я брат всім людям, і мені огидні ті, хто любить батьківщину всяку й приносить себе в жертву порожнім націоналістичним ідолам»*. Чи можна стверджувати, що О. Блок «любив батьківщину всяку»? (Обґрунтуйте свою думку, спираючись на прочитані вірші).
2. Символом чого може бути Сфінкс в оді «Скіфи»? А в оді «Пушкінському Дому»? Що символізує Сфінкс у міфології? Як О. Блок розширив і поглибив цей символ?
3. Що означає «багатошаровість» символу? Свою думку поясніть на п'ятих прикладах з блоківських поезій.
4. Чому присвячено останній вірш О. Блока? Чи можна вважати його тему символічною?

«Я ТОДІ БУЛА З СВОЇМ НАРОДОМ...»

(А. АХМАТОВА)

Анна Андріївна Ахматова (1889–1966) народилася на рік пізніше від Т.С. Еліота і на рік його пережила. З великих поетів «срібної доби» (якщо брати це покоління не лише російських, а й світових геніїв) тільки ці двоє дожили до глибокої старості...

Та якщо в довгому житті Еліота не було серйозних драм, крім творчих криз (але в житті якого поета їх не трапляється?), то доля Ахматової складалася з низки катастроф і трагедій, як доля Росії, яку ця шляхетна жінка уособлювала.

Утім вона, власне, була українкою. Анна Андріївна Горенко народилася в Одесі у великій сім'ї інженера-механіка, відставного капітана другого рангу. Дітей було шестеро. Батько Анни Андріївни походив з козацької старшини, її дід одержав дворянство. Пізніше поетеса взяла за псевдонім прізвище прабабусі по материнській лінії Параски Ахматової, чий рід, за легендою, сягав татарського хана: *«Мого предка хана Ахмата вбив уночі в наметі підкуплений убивця, і цим, як оповідає Карамзін, скінчилося на Русі монгольське ярмо»*. Дитинство Ахматової минуло в Царському Селі, а всі літні місяці — під Севастополем. Спогади про цей щасливий і вільний період життя втілилися в поемі «Біля самого синього моря».



А. Ахматова

1905 р. батьки Анни розлучилися, і мати з дітьми переїхала спочатку до Євпаторії, а потім до Києва. Протягом 1906–1907 рр. Ахматова навчалася у Фундуклеєвській гімназії, у 1908–1909 рр. — на юридичному відділенні Вищих

жіночих курсів. У рукописному «Київському зошиті» з'являються її перші не по-дівочому зрілі, професійні вірші.

1908 р. в Петербурзі було надруковано книжку «Романтичні вірші» справді дуже романтичного поета Миколи Гумільова, який у свої двадцять два роки вже встиг здійснити дві подорожі до Африки. Книжка вийшла з присвятою Анні Горенко. У 1910 р. Анна й Микола обвінчалися в Дарниці під Києвом.



Царськосільський парк

1911 р. молоді поети М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецький, Г. Іванов та інші утворили «Цех поетів» і оголосили себе акмеїстами (від грец. *акме* — найвищий ступінь чогось, вершина). Так виник акмеїзм.

Акмеїзм — літературна течія, представники якої поставили собі за мету повернути поетичному слову його конкретне, «свідоме» значення, втрачене в символізмі з його «безмежним» словом-символом. При цьому йшлося про утворення нової модерністської течії, а не про повернення до реалізму. Заклик акмеїстів «сприймати світ в усій сукупності його краси та потворності» мав на увазі, зокрема, й подолання різноманітних ідейно-етичних табу, накопичених у творчому досвіді реалізму. А заклики повернутися до «самоцінності» матеріальних речей і їхнього «первісного змісту» відкривав простір для «неміметичної» фантазії у спробах бачити «первісний зміст» явищ або предметів крізь вторинне, другорядне, бачити їхню вічність крізь тимчасове.

Найяскравіші приклади того, що саме мали на увазі акмеїсти у своїх теоретичних маніфестах, дають вірші Ахматової. Вони є й найкращим підтвердженням того, що такі поезії, такі слова, про які мріють автори цих маніфестів, справді можливі в живій мові Поезії — одвічній розмові Поета з Богом.

Дав мені юнь Ти сутужную...
 Був Ти нещедрим у ніжності.
 Скільки журби, далекі!
 Як же багатством у бідності
 Душу зігріти Тобі?
 Пісню слави лесливую
 Нам доля співа сліпа.
 Господи! Та ж недбайлива я,
 Твоя рабиня скупа.
 Ні прутиком, ні трояндою
 Не буду в садах Отця.
 Я від кожної тріски падаю,
 Здрагаюся від слівця.

(Переклад П. Перебийноса)

Ще одна самоназва акмеїстів — адамісти. Після одного з виступів молодих митців, за спогадами Ахматової, «бородатий стариган стрясав кулаками й репетував: «Ці Адами і ця худорлява Єва» (себто я)». Вона й справді була акмеїстською Євою, що ніби вперше відкривала, називала й пояснювала речі, які до неї відкрити, назвати й пояснити ніхто не міг. «Я навчила жінок говорити», — цілком слушно скаже поетеса.

Порівнюючи художні засади трьох літературних течій у статті «Ранок акмеїзму» Осип Мандельштам зазначав: «Футурист, не впоравшись зі свідомим змістом як з матеріалом творчості, легковажно викинув його за борт... Для акмеїстів свідомий зміст слова, Логос, така ж прекрасна форма, як музика для символістів. І якщо у футуристів слово як таке ще плазує рачки, в акмеїзмі воно вперше прибирає більш гідне вертикальне положення та вступає в кам'яний вік свого існування».

Довкола жовтий вечір ліг,
Тремтить квітнева прохолода.
Ти запізнився на стільки літ,
Та радість буде там, де згода.
Присядь до мене ближче ти
І подивись веселим оком:
Блакитні зошита листки —
Віршів моїх дитячі спроби.
Пробач, що сумно так жила
І сонце бачила несміло.
Пробач, пробач, що багатьма,
Я багатьма переболіла.

(Переклад С. Жолоб)

Перша лірична збірка Ахматової «Вечір» вийшла друком 1912 р., за два роки після неї — «Чотки». Власне, цими книжками Анна Андріївна розпочала свій шлях поета-акмеїста. Обидві збірки відразу привернули увагу читачів і критиків. Пророчим, з огляду на довгий подальший літературний



Обкладинка першої поетичної збірки А. Ахматової

шлях поетеси, виявився відгук прихильного до акмеїстів критика О. Недоброво, який 1914 р. в рецензії на «Чотки» зауважив: «Спосіб окреслення й оцінки інших людей пройнятий у віршах Ахматової такою доброзичливістю до людей і таким ними замилюванням, від яких ми відзвичаїлися не за роки тільки, але, мабуть, за всю другу половину XIX ст. У Ахматової є дар героїського висвітлення людини».

В одній з автобіографій («Коротко про себе») поетеса писала: «У березні 1914 р. вийшла друга книжка — «Чотки». Жити їй було — тиждень шість. На початку травня петербурзький сезон починав завмирати, усі по троху розїжджалися. Та цього разу розлука з Петербургом стала довічною. Ми повернулися не в Петербург, а в Петроград (через війну з німцями і з патріотичних міркувань «німецьку» назву столиці було змінено на сучасну російську), з XIX століття відразу потрапили в XX...».

Покоління Ахматової судилося пережити не одну катастрофу світового масштабу. Майже все погане, що могло трапитися з Анною Андріївною, трапилося. Навіть проводити найрідніших чоловіків на війну їй випало двічі: уперше — під час Першої світової, коли Микола Гумільов добровольцем пішов на фронт, удруге — 1944 р., коли на фронт пішов син Лев. Обом пощастило вижити, але це був, напевно, один з тих нечисленних подарунків, які доля піднесла мужній жінці.

Ахматова вважала, що «XX століття почалося восени 1914 року разом з війною». До цього дня в житті молодої поетеси були тільки радісні сторінки — вона навіть називала своє життя «катуванням щастям». От як Анна Андріївна згадує останній мирний місяць, коли гостювала під Києвом у рідні: *«Дні, повні такої гармонії, що, пішовши, так до мене й не повернулася»*. Тоді вона зрозуміла своє справжнє героїчне призначення, яке полягало у високому поетичному служінні.

Ахматова ніколи не відмовлялася від своєї приналежності до «цеху акмеїзму». Уже наприкінці життя поетеса, відповідаючи одному із читачів, зауважила: *«Я — акмеїстка, а отже, відповідаю за кожне своє слово»*. Точність і змістовність слова, музикальність, предметність і барвистість образу — саме так вона розуміла акмеїзм, а відтак залишилася акмеїсткою назавжди. Проте на початку свого творчого шляху, за кілька років до Жовтневої революції, худорлява акмеїстська Єва й гадки не мала, яку саме відповідальність за слово їй доведеться взяти й чим за нього заплатити...

Щасливий світ Ахматової зруйновано. Її батько помер ще 1915 р., а під час революційних подій зник брат, що служив на Чорному морі. Тридцять вісім років Анна Андріївна житиме з думкою, що рідна людина загинула, а потім отримає листа з Америки і ще за сім років на нього відповість. У 1921 р. на похороні О. Блока поетеса дізналася про арешт М. Гумільова, якого розстріляли через п'ятнадцять днів, звинувативши в антирадянській змові.

Ще 1917 р. Ахматова вирішила не залишати батьківщину, але й не здаватися. Вона брала участь у мітингу на захист вільного слова в Петрограді й у мітингу на захист жертв більшовицького терору, у суворі роки революції й громадянської війни багато писала. З віршів цієї доби склалися збірки: *«Біла зграя»* (1917), *«Подорожник»* (1921), *«Anno Domini»* (1922). Від 1925 р. Ахматову в СРСР не друкували.

1935 р. Анна Андріївна стала свідком арешту О. Мандельштама в Москві й була, напевно, єдиною, хто не побоявся підтримувати стосунки з його дружиною. На той рік припали також арешти другого чоловіка поетеси Миколи Пуніна та її двадцятирічного сина Льва Гумільова, яких звинуватили «в участі в антирадянському терористичному гуртку». Тоді, завдяки



М. Гумільов і А. Ахматова із сином



Н. Альтман.
Портрет А. Ахматової

клопотанню Анни Андріївни, обох було звільнено, але невдовзі лихо повернулося. Сина вдруге ув'язнили 1938 р. й після закінчення терміну залишили в Норильську без права виїзду. 1944 р. Лев Гумільов добровільно пішов на фронт, а 1949 р. знову був засуджений до десяти років таборів. Лише 1956 р. його реабілітували за відсутністю складу злочину. Чоловік поетеси перебував у сталінських таборах від 1949 до 1953 р., де й помер.

У 1935–1940 рр. Ахматова створює поему «Реквієм». Рукописи віршів, що увійшли до цього незвичайного твору, авторка навіть не наважувалася зберігати. Поетеса і люди, яким вона довіряла, ніби сліпі співці сивої давнини тримали «Реквієм» у пам'яті чверть

століття і тільки на початку 60-х років знову його записали. Перша публікація твору відбулася 1987 р.

У цій поемі¹, що оповідає про чорні часи сталінського терору, авторка постає голосом свого народу. У чотирьох рядках, дописаних 1961 р., тобто тоді, коли поетеса нарешті наважилася довірити твір паперу, вона так і говорить:

Ні, не під чужинним небозводом
Вирієм я тішила судьбу —
Я тоді була з своїм народом,
Там, де мій народ, на лихо, був².

У «Вступі» Ахматова визначає епічний час дії поеми так:

Це було в ті часи, як всміхався
Тільки мрець: розквитався — і рад.
Наче зайвий доважок, гойдався
При в'язницях своїх Ленінград.
А коли, одурілі від муки,
Уже ткалися в'язнів полки,
Їм уривчасту пісню розлуки
Паровозні ридали гудки.
Зорі смерті стояли над нами,
І безвинна судомилась Русь
Під кривавими каблуками
І під шинами чорних «марусь»³.

«Реквієм» складається з окремих віршів про людські долі, скалічені тоталітарним режимом. Перший — про те, що довелося пережити самій поетесі:

¹ Через відсутність зовні зв'язного сюжету деякі літературознавці кваліфікують «Реквієм» як ліричний цикл.

² Тут і далі переклад В. Затуливітра.

³ «Марусями» в народі називали машини, що перевозили в'язнів.

Забирали тебе на світанку,
Мов на цвинтар, тебе провела.
Плачуть діти тобі наостанку,
На божниці свіча опливла.
На устах твоїх — крига ікони,
Смертний піт на чолі... Смертна мить...
Як стрілецькі знеславлені жони,
Під Кремлем буду вити і вить!

Мабуть, найвідоміша з поезій «Реквієму» — четверта. У ній лірична героїня звертається до себе колишньої, дівчини зі щасливого минулого:

Уявити б тобі, насмішнице,
Чарівнице в своїм гурті,
Царськосільська весела грішнице,
Що тобі судилось в житті —
Під Хрестами¹, із передачею,
Дням і чергам втративши лік,
І твоєю сльозою гарячою
Новорічний скипається лід.
Осокір в'язничний гойдається,
Ні шелесне, а скільки там
Безневинних доль обривається...

Тут разом з надіями, мріями, долями обривається і «правильний» ритм, заданий на початку твору...

І ось «Епілог» поеми:

Пізнала все: які спадають лиця,
Який з-під вік тече липучий страх,
Які страшні, незгойні запеклися
Клинописи страждання на щоках,
Який вівсяні і смолисті скроні
Зненацька осипає срібний сніг,
Догідно кривляться вуста безкровні,
Пересипає страх сухенький сміх.
Не милосердя лиш собі одній,
Для всіх благаю, хто стояв зі мною
Під люті стужі і в липневі дні
Під красною осліплю стіною.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. В останній цитаті з «Реквієму» знайдіть слова, що взято за назву розділу, який ви наразі читаете, і поясніть їх.
2. Поясніть назву шойно прочитаного підрозділу. Звідки її взято? Коли написано ці рядки?

II рівень

1. Чому долю А. Ахматової та її «Реквієму» можна назвати незвичайними?

¹ Хрест і — пересильна в'язниця в Ленінграді.

2. Перечитайте четверту поезію «Реквієму». Як щасливе минуле ліричної героїні пов'язане з її теперішнім і яку запоруку дає на майбутнє, у якому її думки й почуття будуть почуті народом, з яким «вона була»?

III рівень

1. Розгляньте репродукцію портрета молоді Ахматової роботи Натана Альтмана. Які риси автопортрета ліричної героїні з четвертої поезії «Реквієму», а також з віршів «Дав мені юнь ти сутужную...» та «Довкола жовтий вечір ліг...» можна побачити на цій картині? (Готуючись до відповіді, зверніть увагу на кольорову гаму роботи Альтмана).

2. «Я — акмеїстка, а отже, відповідаю за кожне своє слово», — писала А. Ахматова на схилі літ. Як принципи акмеїзму допомагали поетесі протягом усього життя залишатися професійною в мистецтві й стійкою духом художницею-модерністкою?

IV рівень

1. Користуючись додатковою літературою та Інтернетом, підготуйте розповідь про патріотичну діяльність А. Ахматової і патріотичне спрямування її поезії під час Великої Вітчизняної війни. У своєму повідомленні поясніть, чим патріотизм поетеси відрізнявся від офіційного, запроваджуваного сталінською владою.

2. Чи можна долю і вдачу А. Ахматової назвати героїчними? (Відповідь аргументуйте прикладами з життя і творчості поетеси).

«А ВИ ЗМОГЛИ Б?»

(В. Маяковський)

А тепер поговоримо про поета, що, як і А. Ахматова, був митцем суто модерністського гатунку, але, на відміну від своєї колеги по цеху, офіційно вважався цілком «правильним» і «радянським».

«Маяковський — найкращий, найталановитіший поет нашої доби. (Й.В. Сталін)» — плакати з такими написами прикрашали стіни численних радянських клубів і установ. Авсе тому, що **Володимир Володимирович Маяковський (1893–1930)** револьверною кулею в скроню «вчасно» позбавив владу своєї



В. Маяковський

присутності в тому самому залізному соціалістичному майбутті, до якого закликав читачів за життя і продовжував закликати після смерті своїми «залізними» творами.

До 1917 р. це «майбуття» було досить непевним. Його образ визначався радше рішучістю Маяковського та його друзів розчистити місце для «залізного, урбаністичного, індустріального» прийдешнього, у якому не буде місця «сентиментам» і «старечій ніжності». Певним тоді — і досить підозрілим — було лише те, що до мистецької течії *футуризму* належали італійські художники й поети на чолі з Ф. Марінетті, які невдовзі підтримали фашистський рух Б. Муссоліні, та російські митці, які найрішучіше підтримали більшовиків.

Футуризм (від лат. *futurum* — майбутнє) — одна з течій авангардизму, яка за допомогою здебільшого екстравагантних художніх засобів піддавала сумніву вічні цінності й традиції як у мистецтві, так і взагалі в житті. Натомість футуристи акцентували «грубі, конкретні речі», бунт і силу; висували тоталітарно-технократичну утопію перебудови усього сучасного світу на засадах власних естетичних смаків.



МИСТЕЦЬКИЙ ТУР

«МАНІФЕСТ ФУТУРИЗМУ» ТА ЙОГО СПАДКОЄМЦІ

20 лютого 1909 р. на першій шпальті паризької газети «Фігаро» було надруковано текст під заголовком «Маніфест футуризму», підписаний італійським поетом і романістом Філіппо Томмазо Марінетті.

«1. Ми хочемо оспівати дух небезпеки, вселити енергію й відвагу.

2. Основними елементами нашої поезії будуть хоробрість, зухвалість і бунт.

3. Дотепер література оспівувала задумливу бездіяльність, чутливість і сон, ми проголошуємо агресивну дію, пропасне безсоння, гімнастичну ходу, небезпечний стрибок, ляпас і удар кулака.

4. Ми заявляємо, що пишнота світу збагачується новою красою: красою швидкості. Гоночний автомобіль красивіший за Ніку Самофракійську...

7. Відтепер немає краси поза боротьбою. Немає шедевра, якщо він не має агресивного духу...

9. Ми хочемо уславити війну — єдину гігієну світу — мілітаризм, патріотизм...

10. Ми хочемо знищити музеї, бібліотеки, покінчити з моралізуванням, фемінізмом і утилітаризмом.

11. ...ми засновуємо сьогодні футуризм, тому що хочемо звільнити Італію від її професорів, які вбивають дух, археологів, цицеронів і антикварів.

Надто довго Італія була величезним ринком старожитностей. Ми хочемо звільнити її від полчищ музеїв, серед яких її поховано».

Цей текст викликав бурхливу реакцію й гострий інтерес до особистості автора. У часописах з'явилося фото Марінетті за кермом розкішного авто, у кашкеті, з пишними вусами, переможним поглядом і цигаркою в роті. Газети писали, що «елегантний і заможний» тридцятирічний письменник став відомим у 1898 р. завдяки своїй поемі «Старі матроси».

Марінетті й цього разу точно вловив прагнення до радикальних змін, яке запанувало в європейському мистецтві кінця XIX ст. Потяг до нового — це насамперед потяг до руйнування усталеного



Ф.Т. Марінетті

порядку. Футуристичному маніфесту — цьому програмно оформленому виступу — передували яскраві художні течії фовізм, дивізіонізм і кубізм, що проклали йому шлях. Від цих спонтанно сформованих в образотворчому мистецтві течій, які завдячували своїми назвами випадково кинутим зауваженням, футуризм відрізняється аж ніяк не випадковим найменуванням і наявністю теоретичного обґрунтування, що «освітлює дорогу практиці». Ще істотною відмінністю є те, що футуризм — це течія, що охоплює не лише мистецтво й літературу (насамперед поезію), але й культуру в цілому, зокрема політику, ідеологію та філософію.

Отже, «Маніфест футуризму», що постав на ґрунті нібито суто італійських проблем, водночас виявив неабиякий інтернаціональний, принаймні загальноєвропейський, естетичний потенціал. Однак найбільшу підтримку виступ Марінетті все ж таки отримав на його батьківщині. Після того як маніфест було опубліковано в Італії й зачитано автором у театрі Альфієрі в Турині, живописці Джакомо Балла, Умберто Бочіоні, Карло Карра, Луїджі Руссоло, Джіно Северіні першими підтримали заклик свого земляка. 11 лютого 1910 р. ці художники публікують «Маніфест футуристичного живопису», що засуджує *«усі форми імітації, гармонії і гарного смаку»*, вітає *«усі види оригінальності»* та *«сучасне життя, бурхливо й безупинно перетворене переможною наукою»*. Майже відразу після першого було опубліковано другий «Маніфест футуристичного живопису». Він розтлумачував деякі технічні деталі, що стосувалися в основному теоретичних положень про передачу руху засобами живопису: *«рух і світло руйнують матеріальність предметів»*, тому розкладання кольору *«абсолютно необхідне в живопису — як верлібр у поезії й поліфонія в музиці»* тощо.

Образотворче мистецтво — і насамперед живопис (як «найбільш почуттєвий з усіх видів письма») — особливо чуйно, тонко й точно відтворює риси нової стилістики, багато в чому близької до стилістики кубізму. Тут також переважають тверді, гострі, прямолінійні форми й можливе застосування колажу. При цьому на відміну від кубістів футуристи нерідко використовують інтенсивний колір, а підкреслений статичний кубістських натюрмортові протиставляють експресію стрімкого руху, що може виглядати як зигзаг блискавки. У картині Балла «Зачарування перерване» такий зигзаг утворює подоба свастики, що розпалася надвоє, на тлі занурених в рожеве марево елементів індустріальної конструкції.



Дж. Балла. Закохані цифри

Аналізуючи футуристичний живопис, художня критика 1920-х років звертала увагу на нові художні прийоми, які з'явилися в ньому: акцентовані «силові лінії», зрушення, перетини, напливи планів, зображення об'єкта, що рухається, одночасно в його послідовних станах. Особливо новаторським

вважалося зображення людини або тварини в русі — танцівниць із численними ногами й руками (Северіні), коней (Карра), а також спроби передати різні властивості матерії — «Абстрактна швидкість» Балла, «Еластичність» Бочіоні, «Динамізм» Руссоло. У натюрморті інновації виявляються у зсуві та взаємопроникненні планів; у пейзажі це синтез реального й асоціативного («Синтез міста Прато» Арденго Соффічі); у зображенні міської людини — синхронні реакції («Прощання» Бочіоні).



Л. Руссоло. Динамізм

Кульмінаційний момент італійського футуризму, 1913–1914 рр., ознаменувався заснуванням спеціальних галерей і видань. Найзначніші серед них — флорентійський журнал «Ласерба» і римська «Галерея Справієрі». Виставки робіт Бочіоні, Карра, Северіні, Руссоло відбуваються також в престижних галереях Парижа й Мілана. Через Северіні, який товаришував з Пікассо, художники-футуристи зустрічаються з натхненниками французького авангарду — живописцями й поетами Жоржем Браком, Гійомом Аполлінером, Максом Жакобом. Майстерні й кав'ярні, у яких відбуваються ці зустрічі, перетворюються, як пишуть газети, на творчі лабораторії.

І все ж таки набагато пліднішим було знайомство з молодими італійськими футуристами ще молодших від них росіян. Знайомство хоча й заочне, проте справді вибухонебезпечне. Володимир Маяковський, Давид Бурлюк, Олексій Кручених та інші у провокаційних гаслах Марінетті побачили насамперед можливість «розбудити сонну публіку»: для цього їй треба ображати, провокувати, закликати до бунту й насильства. Саме ця складова футуризму була з ентузіазмом сприйнята росіянами-кубофутуристами в передреволюційні роки. Неабияку роль у їхньому русі відіграла двадцятидворічна Варвара Бубнова (1886–1983) — художниця й перша перекладачка «Маніфесту» Марінетті.

Художниці судилося довге, напружене й цікаве життя. Після бурхливої футуристичної молодості на Варвару Бубнову чекала еміграція до Японії. 1922 р. вона разом з матір'ю переїхала до своєї сестри Ганни Бубнової-Оно, скрипачки, що вийшла за японця. Покидаючи Росію, художниця припускала, що затримається в Японії на рік-два, а залишилася майже на сорок і уславилася в Японії як один з кращих літографів. Лише після Другої світової війни Бубнова повернулася до СРСР, жила в Сухумі, згодом у Петербурзі (тоді ще Ленінграді). На жаль, з її ранніх робіт, що шокували російську публіку в 1910-х роках, майже нічого не



Йоко Оно

збереглося: більшість з них згоріла разом з майстернею й будинком художниці під час бомбардування 1945 р. в Токіо.

«Гени» модерного мистецтва Заходу й традиційного мистецтва Сходу поєдналися в японській родині музикантів та митців Оно. Бунтівний дух футуризму можна відчуту в творчості племінниці чоловіка Ганни Бубнової. Це не хто інший, як Йоко Оно — знаменита рок-співачка, дружина легендарного Джона Леннона, епатажна, неможлива («п'ята у квартеті») учасниця його групи «Бітлз». **Ш**

Маніфест російських футуристів з'явився навіть раніше за маніфест акмеїстів — у грудні 1912 р. Представників «мистецтва майбутнього» відразу помітило суспільство, адже їхні завдання були не просто літературними, як в акмеїстів, а суспільно-літературними: уразити, збентежити, захопити написаним. Виклад творчих принципів футуристів так і називався: *«Ляпас суспільному смаку»*.

От як він починався:

«Тим, що читають наше Нове Перше Несподіване.

Тільки ми — обличчя нашого Часу. Ріг часу сурмить нами в словесному мистецтві.

Минуле затісне. Академія і Пушкін незрозуміліші за ієрогліфи.

Кинути Пушкіна, Достоевського, Толстого тощо з Пароплава Сучасності».

Концерти футуристів (поети «срібної доби» зазвичай публічно читали свої вірші) збирали численну публіку, адже неодмінно обіцяли скандал і розвагу. Сам Маяковський, одягнений у жовту кофту (річ нечувана!) розбив не один графин об голови слухачів у першому ряду, а Ігор Северянин привселюдно оголосив себе генієм. Один з його віршів так і починався: *«Я геній Ігор Северянин...»*. Оскільки в центрі його творчості завжди був він сам, його «его» («я»), ця школа футуризму отримала назву «егофутуризму».

З цього приводу можна заперечити, що центром будь-якої поезії є ліричний герой, дуже схожий на самого поета. Однак зазвичай поети рідко говорять про це прямо або й зовсім про це не думають — просто для кожної людини найцікавішим предметом у світі є вона сама... Утім, епатажна відвертість Северянина не означає, що його вірші погані. Навпаки, це дуже гарні вірші, що запам'ятовуються з першого читання (саме так відрізняти хороші вірші від поганих учив колись Жуковський Пушкіна).

О. Блок писав про футуристів так: *«Кілька поетів та художників із числа футуристів виявилися дійсно поетами й художниками, вони почали писати й малювати як*



Афіша виступів
В. Маяковського

треба; нісенітності забулися, а колись, перед
війною, вони зупиняли й дратували на хвилину
увагу; адже російський футуризм був пророком і
предтечею тих страшних карикатур і безглуз-
дя, що їх явила нам епоха війни й революції; він
відбив у своєму туманному дзеркалі своєрідний
веселий жах, що сидить у російській душі...».

З огляду на інші висловлювання Блока, од-
ним з тих футуристів, що «почали писати й
малювати як треба», поет вважав насамперед
Маяковського. До того ж Маяковський був
художником і поетом водночас. Обидва його
таланти виявилися рано. Крім того, поет мав
своєрідне почуття гумору, що позначилося як
на його віршах, так і на малюнках. На щастя
для читачів, 1922 р. Маяковський залишив
свою біографію, відтак про його життя можна
довідатися з перших уст.

Майбутній поет народився в Грузії, у селі
Багдад Кутаїської губернії. Батько його був лісничим і помер, коли Володи-
миру виповнилося дванадцять років.

Невдовзі сім'я переїхала до Москви: *«Московське. З їжами кепсько. Пен-
сія — 10 рублів на місяць. Я й дві сестри вчимося. Мамі довелося здавати
кімнати й обіди. Кімнати препогані. Студенти жили бідні. Соціалісти...
Робота. Грошей у сім'ї немає. Довелося випалювати й малювати. Особливо
запам'яталися крашанки. Круглі, вертяться й скриплять, як двері. Яйця про-
давав у кустарний магазин на Неглинній. Штука 10-15 копійок. З того часу
ненавиджу... російський стиль і кустарщину».*

Маяковського у віршах і в житті вирізняла дивна прямота й повнота:

У мене в душі жодного сивого волосу
і старечої ніжності нема в ній!
Світ огромив міццю голосу,
іду — гарний,
двадцятидвохрічний.

Маяковський мав прекрасну пам'ять. За словами поета, саме завдяки
цій своїй особливості він з дитинства зненавидів поетичність: *«Погані звич-
ки. Літо. Приголовили кількість гостей. Накопичуються іменини. Батько
хвалиться моєю пам'яттю. До всіх іменин мене змушують заучувати вірші.
Пам'ятаю — спеціально для татусевих іменин:*

*Якось раз перед юрбою
Одноплемінних гір...*

*“Одноплемінні” й “скелі” мене дратували. Хто вони такі, я не знав, а в
житті вони не бажали мені траплятися. Пізніше я довідався, що це поетич-
ність, і почав тихо її ненавидіти».*

На думку Маяковського (її, до речі, підтвердили психологи ХХ ст.), ос-
нови особистості, її пристрасті, уподобання, страхи й упередження форму-



Титульний аркуш збірки
«Ляпас суспільному смаку»,
1912 р.



Обкладинка першої збірки В. Маяковського «Я!», 1913 р.

ються в дитинстві. От що поет розповідає про іспит у кутаїській гімназії: «...священик запитав — що таке “око”. Я відповів: “Три фунти” (так по-грузинському). Мені пояснилилюб'язніекзаменатори, що “око” — це слово давнє, церковнослов'янське, означає орган зору. Через це ледве не провалився. Тому зненавидів відразу — усе давнє, усе церковне й усе слов'янське. Можливо, що звідси пішли і мій футуризм, і мій атеїзм, і мій інтернаціоналізм».

Відтак у революційний 1905 р. дванадцятирічний Маяковський «почав вважати себе соціал-демократом». У 1908 р. майбутній поет вступив до партії більшовиків, протягом 1908—1909 рр. тричі був заарештований. Одинадцять місяців у в'язниці пішли йому на користь: «Прочитав усе новітнє. Символісти — Бєлий, Бальмонт. Зацікавила формальна новизна. Але було чужим... Спробував сам писати так само добре, але про інше... Списав таким цілий зошит. Спасибі наглядчам — коли виходив, забрали. А то б ще надрукував!».

Вийшовши з в'язниці, юнак перервав партійну роботу й вступив до училища живопису, де познайомився з поетом Давидом Бурлюком. Прочитавши перший вірш Володимира, старший товариш оголосив його геніальним поетом: «Довелося писати».

За словами Маяковського, його славнозвісна жовта кофта свідчила не про бажання епатувати публіку, а про бідність: «Жовта кофта. Костюмів у мене не було ніколи. Були дві блузи — погані. Випробуваний спосіб — прикрашатися краваткою. Немає грошей. Взяв у сестри шматок жовтої стрічки. Обв'язався. Фурор... А оскільки розміри краваток обмежені, я пішов на хитрість: зробив краваткову сорочку й сорочкову краватку. Враження неповторне».

До цього раннього періоду творчості Маяковського належить вірш «А ви змогли б?», який ви вже мали нагоду прочитати в попередньому розділі. І за формою, і за змістом ця поезія дуже відрізнялася від усього, що існувало раніше. Молодий поет увів у літературу моду на вірші, написані «сходінками». Їх легко читати, тому що «сходінки» — це своєрідна партитура (закінчується сходінка — слід зробити паузу).

Основна тема поетичної творчості Маяковського — яскраве життя. І образи його незвичайні, не банальні. Перших два рядки вірша «А ви змогли б?» — «Я вмить закреслив карту буднів // хлюпнувши фарбами зі склянок» — загальномовна метафора «скрасити життя», якій поет повернув її неметафоричний, буквальний зміст. І як же «прикрашає» життя ліричний герой Маяковського? Він бачить у блюді холодцю океан, на лусці риби — губи. Він закликає зіграти ноктюрн (нічну романтичну пісню) на флейті ринв (метафора). Отже, щоб бути поетом, потрібно вміти побачити у повсякденному незвичайне й дивне.

А ще треба відкинути всі попередні знання про світ. От, скажімо, зірки — це не світила, а запалені Богом «плювочки». Так принаймні стверджує ліричний герой поезії «Послухайте!».

Послухайте!
Якщо зірки засвічують... —
виходить — це комусь треба?
Виходить — хтось хоче, щоб вони були?
Виходить — хтось називає ці плівочки
перлинами неба?¹

Лірика завжди зображує внутрішній світ ліричного героя. Однак так відверто, так наопашки, як відкривав свою душу Маяковський, не відкривав її, можливо, жоден поет. Він описує не так почуття ліричного героя, як його емоції. Ліричний герой благає Бога запалити зірку,

А потім
ходить ззовні спокійний,
та весь тривожний.
Говорить комусь:
«Адже тепер тобі нічого?
Не страшно?...»

У цих словах — океан думок і емоцій. Людина благає Бога запалити зірку заради іншої людини, щоб іншому не було страшно. Але чи потрібна іншому ця зірка? І навіщо взагалі просити Бога про те, що й так неминуче трапляється щовечора?

З такою відкритою до всього душею Маяковський зустрів Першу світову війну: «Впритул устав військовий жах. Війна огидна. Тил ще огидніший». За півроку після її початку поет написав вірш «Мама й убитий німцями вечір» (1914). Він знову грає зі сталими словосполученнями. Мовну метафору «убити час» Маяковський доповнює прямою вказівкою на те, хто саме є вбивцею. У такий спосіб вечір оживає й весь вірш стає розгорнутим уособленням.

1915 р. Маяковський познайомився з Лілею Брік. Біографи називають цю жінку головною любов'ю в житті поета. Сам він назвав день зустрічі з подружжям Бріків (Ліля була заміжня) «найбільш радісною датою» свого життя. Обраницю поета насправді звали Лілі, але Маяковський перший почав називати її Лілею, вважаючи це ім'я більш російським. Їхні взаємини тривали п'ятнадцять років. Маяковський не уявляв свого життя без коханої жінки. 1923 р. він писав у щоденнику: «Чи люблю я тебе? Я люблю, люблю, незважаючи ні на що й завдяки всьому, любив, люблю й буду любити, чи будеш ти груба зі мною або ласкава, моя або чужа. Однаково люблю... Любов — це життя, це головне. Від неї починаються і вірші, і справи й усе інше. Любов — це серце всього. Якщо вона припинить роботу, усе інше відмирає, робиться зайвим, непотрібним».



В. Маяковський.
Портрет Л. Брік

¹ Тут і далі переклад К. Шахової.



Барельєф «Пролетарі» на будинку
1920-х років у Москві
(правий «пролетар» — Володимир
Маяковський, у центрі — Осип Брік,
ліворуч — Ліля Брік)

1916 р. Маяковський написав вірш «Лілічко!» з підзаголовком «Замість листа». Він був надрукований тільки в 1934 р., уже після смерті поета. Цей твір — суцільний відчай закоханого без взаємності:

Сьогодні сидиш ось,
серце в залізі.
День і ще —
посваришся,
щоб швидше тікав.
У тьмяній передній довго не влізе
зламана дрожем рука у рукав.
Вибіжу,
кину на вулицю тіло.
Дикий,
оскаженілий
від відчаю звір.
Не треба цього,
дорога,
мила,
давай прощатись тепер.

Все одно
кохання моє —
це важкий тягар —
висить на тобі,
і не можем втекти.

Любов Маяковського й Брік пережила багато криз, їхні стосунки часто переривалися через поїздки. 1928 р.

поет поїхав у літературних справах до Парижа, де познайомився з Тетяною Яковлевою, красивою молодою росіяною, що від 1925 р. жила у французькій столиці. Розпочався бурхливий роман, якому ми зобов'язані народженням двох класичних ліричних поезій: «Лист до Тетяни Яковлевої» і «Лист до товариша Кострова з Парижа про сутність кохання». Маяковський запропонував Тетяні стати його дружиною й виїхати з ним до СРСР, але вона відмовилася. Тоді поет звернувся до радянського уряду з проханням знову відпустити його до Франції і дістав відмову. «Країна-підліток» (так Маяковський назвав СРСР у поемі «Добре!» (1927), яку присвятив десятиріччю радянської влади) саме вступила у свій «складний вік» і показувала зуби. Соціалістичний «рай» виявився зовсім не таким, як уявлявся у футуристичних мріях. «Пролетарська» критика цькувала Маяковського за «формалізм». Ідеологічний наступ більшовицької партії на культуру й мистецтво розпочався «на всіх фронтах». Однією з перших його жертв став «найкращий, найталановитіший поет нашої доби». 14 квітня 1930 р. він застрелився.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про походження і значення слова «футуризм», схарактеризуйте основні ідейно-естетичні принципи футуризму як однієї з літературних течій авангардизму.

2. Чим було зумовлене «постійне прагнення скандалу», яке відзначають усі учасники та сучасники футуристичного руху?

II рівень

1. Чим ви можете пояснити той факт, що італійські футуристи влилися до руху фашистів, а до більшовиків приєдналися російські футуристи на чолі з В. Маяковським, який навіть у передсмертних віршах пропонував вважати усі свої твори «за більшовицький партквиток»?

2. Яке ставлення до В. Маяковського після його смерті висловила радянська влада вустами Сталіна? Навіщо Сталіну й сталіністам знадобився модерніст Маяковський?

III рівень

1. Порівняйте ранні вірші Маяковського («А ви змогли б?», «Послухайте!»), написані з домішкою навмисного епатажу (одне із свідомих завдань футуристів), з інтимним, неопублікованим за життя поета віршем «Лілічко!». На які спільні художні риси ви можете вказати в усіх трьох поетичних творах? Які висновки можна зробити із цього порівняльного аналізу?

2. О. Блок не був футуристом, але так само, як В. Маяковський, прийняв Росію радянську і так само, як колишній футурист, не зміг у ній жити... Чому, на ваш погляд, у долях двох абсолютно-різних російських поетів було таке однакове ставлення до революції і такі однакові життєві наслідки?

IV рівень

1. Які спільні ідейні та художні риси можна знайти в прочитаних вами віршах В. Маяковського і Гійома Аполлінера?

2. Назвіть спільні риси тематики, естетики й поетики В. Маяковського і раннього Т.С. Еліота?

3. Схарактеризуйте інтернаціоналізм і міфологізм В. Маяковського у порівнянні з такими ж рисами творчості Ф. Гарсія Лорки.

4. Ґрунтуючись на своїх відповідях на попередні запитання, схарактеризуйте основні спільні риси творчості поетів-модерністів 1910–1930-х років.

ВИЗНАЧЕННЯ ПОЕЗІЇ

(Б. Пастернак)

Борис Леонідович Пастернак (1890–1960) був одним з тих небагатьох представників «срібної доби» російської поезії, що, як Ахматова, пережили страшну добу революції та двох війн. Більше того, подібно до Еліота, Борис Пастернак не тільки перейшов «екватор» ХХ ст., а й там, за «екватором», отримав найпочеснішу літературну нагороду, вінець творчого довголіття — Нобелівську премію в галузі літератури (1958).

«Він нагороджений якимсь дитинством вічним» — цей рядок Ахматової з вірша «Поет», у якому вона захоплено змальовує портрет сорокашестиріч-



Б. Пастернак

ного Пастернака, міг би бути епіграфом до всього життя цього митця.

Замолоду Пастернак, як і Маяковський, належав до літературної течії футуристів. Його рання лірика має всі прикмети геніальності. «Я геній» Борис Леонідович міг би сказати про себе з набагато більшим правом, ніж його товариш по футуризму Ігор Северянин. Пастернаку скромність ніколи не здавалася зайвою. Вишуканий інтелігент, син художника і піаністки, гордість батьків, він знав собі ціну і усвідомлював міру відповідальності. «*Не ти свою поразку будеш // Від перемоги відрізнять...*» — сказав поет у своєму вірші «Навіщо бути знаменитим...», написаному в 1950-х роках.

Гімназія (1903–1908), серйозні заняття музикою, історико-філологічний факультет Московського університету (1909–1911), студіювання філософії в Марбурзькому університеті в Німеччині (1912) — до всього він ставився творчо та відповідально. Так само поставився й до поезії, якій, не без певних вагань, вирішив присвятити своє життя.

Перша збірка Пастернака — «Близнюк у хмарах» — вийшла 1914 р. Його рання лірика навіть на тлі футуризму вирізняється приголомшливими звуковими ефектами й зоровими контрастами:

Крізь благовіст, крізь скрип коліс —
І чимскоріш — туди, де злива
Гучніша від чорнил і сліз.¹

Це слова з другої строфи поезії «*Цей лютий! Час для сліз і віршів...*» (1912), що стала «візитівкою» раннього Пастернака. Ми чуємо безліч звуків — велике місто живе несподіваним приходом весни. Тут і благовіст (церковний передзвін), і скрип коліс, і шум першої лютневої зливи після довгої сніжної московської зими. І що поряд із цією музикою сльози й чорнила — спроба юного поета «виплакати» душу подібно до того, як рання весна «виплакується» дощем?..

Проте що далі, що швидше — прольоткою за шість гривень — ліричний герой віддаляється від домашнього кабінету, то вірніше він відчуває весну — уже не тільки слухом, а всіма почуттями. У третій строфі переважають зорові образи:

Де раптом, як звуглілі груші,
З дерев десятки чорних птиць
Зірвуться долу і обрушать
Суку печаль на дно зіниць.

Навіть крик, що здіймають «десятки чорних птиць» (в оригіналі — «тисячи грачей»), ліричний герой сприймає... очима.

І, зрештою, в останній строфі явище синестетизму (поєднання різних вражень в одній смисловій конструкції) набуває завершеного вигляду:

¹ Тут і далі переклад М. Рябчука.

А там земля іще чорніша
І вітер криками пропах...

Тепер уже ліричний герой, який не дарма вийшов зі свого зосередженого сльозливо-чорнильного буття на простори ранньої весни, має повне право вважати себе поетом і робити висновки щодо сутності самої поезії:

І чим раптовіш, тим точніше
Вірші складаються в сльозах.

Ще одне знамените пастернаківське визначення поезії знаходимо у вірші, що так і називається — «*Визначення поезії*»:

Це — загуслий заливистий свист,
Це — при березі лускіт льодиночок.
Це — умерзлий у темряву лист,
Це — кількох солов'їв поєдинок.

Це — солодкий притихлий горох,
Це — усесвіту сльози в лопатках,
Це — з пюпітрів і флейт — Фігаро
Круто валиться градом на грядку.

Все, що ночі важливо знайти
У купальницьким плесі бездоннім.
І зорю до садка донести
На тремтячій вологій долоні.

Духота — наче дошка плеската.
Жар небесний — не вичаха.
Цим зіркам до лица б реготати,
Але всесвіт — містина глуха.

(Переклад А. Кичинського)

Ім'я героя уславлених комедій О. Бомарше «Севільський цирульник» і «Весілля Фігаро», на сюжет яких написані не менш уславлені опери Дж. Россіні й В.А. Моцарта, тут ніби випадкове, принаймні не так уже й важливо, про яку з них ідеться. Адже справжня поезія повинна мати силу повертати те, що вона має, — культуру, у те, із чого вона вийшла, — природу: і от уже «...з пюпітрів і флейт — Фігаро // Круто валиться градом на грядку».

Еволюція поезії Пастернака полягає у... відсутності еволюції. Якщо не знати дати написання котрогось із віршів, її неможливо вгадати. «Нагороджений якимсь дитинством вічним» (за визначенням А. Ахматової 1936 р.), Пастернак (за визначенням Марини Цветаєвої в статті 1934 р. «Поети з історією та поети без історії») є яскравим прикладом «поета без історії»: «*Борис Пастернак — поет без розвитку. Він відразу почав із самого себе і ніколи себе не зраджував*».

Можливо, за підказкою Цветаєвої — свого «найкращого, а може, і єдиного друга», як він колись її називав, — поет у вже згадуваному підсумковому вірші «Навіщо бути знаменитим...» так формулював своє людське і мистецьке кредо:

І треба жодним міліметром
Не відрізнятись від лица,
А будь живим (не «славним метром»!),
Живим і тільки — до кінця.

(Переклад В. Звизняцьковського)

Як же це вдалося Пастернакові за вже відомих нам скрутних для поезії обставин? Які «клинописи страждань» залишилися в його творчій спадщині?

Їх набралось на цілий роман «Доктор Живаго», за який поет, власне, й одержав Нобелівську премію. Цей твір, що писався протягом 1946–1956 рр., вийшов друком 1957 р. на Заході й був перекладений багатьма європейськими мовами. У СРСР роман опублікували тільки за часів «перебудови», наприкінці 1980-х років (доти він існував у саморобних копіях). «Доктор Живаго» зрозуміло й дохідливо розповів читачеві, що можуть зробити з творчою особистістю «не її» революція (Пастернак був чи не єдиним з футуристів, хто не сказав, як Маяковський: «Моя революція») і тоталітарний режим... Найціннішим же для вітчизняного читача є додаток до твору — так звані «Вірші з роману», нібито написані головним героєм, інтелігентом Юрієм Андрійовичем Живаго.

Одна із цих поезій, з її простим і зворушливим символічним рефреном-лейтмотивом «свіча горіла» і так само простою назвою «*Зимова ніч*», стала справжнім символом «срібної доби». Тепер уже зрозуміло, що словосполучення «срібна доба» ніби пророкувало сувору історичну зиму, яка насувалася на країну. У повітрі передреволюційної доби — доби юності головних героїв «Доктора Живаго» — уже відчувався подих історичних морозів, підвивали злі заметілі... Та хіба могли вони загасити бліде, непоказне світло свічі — свічі духу й розуму?..

Мело, мело по всій землі,
Мело, сніжило.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

(Переклад Л. Талалая)

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Коротко схарактеризуйте життєвий шлях Б. Пастернака.
2. Чим незвичайні епітети «суха печаль», «звуглілі груші»? Наведіть інші приклади незвичайних епітетів з лірики Б. Пастернака.

II рівень

1. Чи створює у вас весняний настрій вірш «Цей лютий! Час для сліз і віршів...»? Якщо так, спробуйте пояснити, завдяки чому це відбувається. Якщо ні, розкажіть про свої враження від цього твору.
2. Спробуйте дати теоретичне визначення поезії за однойменним віршем Б. Пастернака. Чи легко за цим твором зрозуміти принаймні найпростіше: чим поезія відрізняється від прози? Якщо так, то завдяки чому? Якщо ні, поясніть свою думку.

III рівень

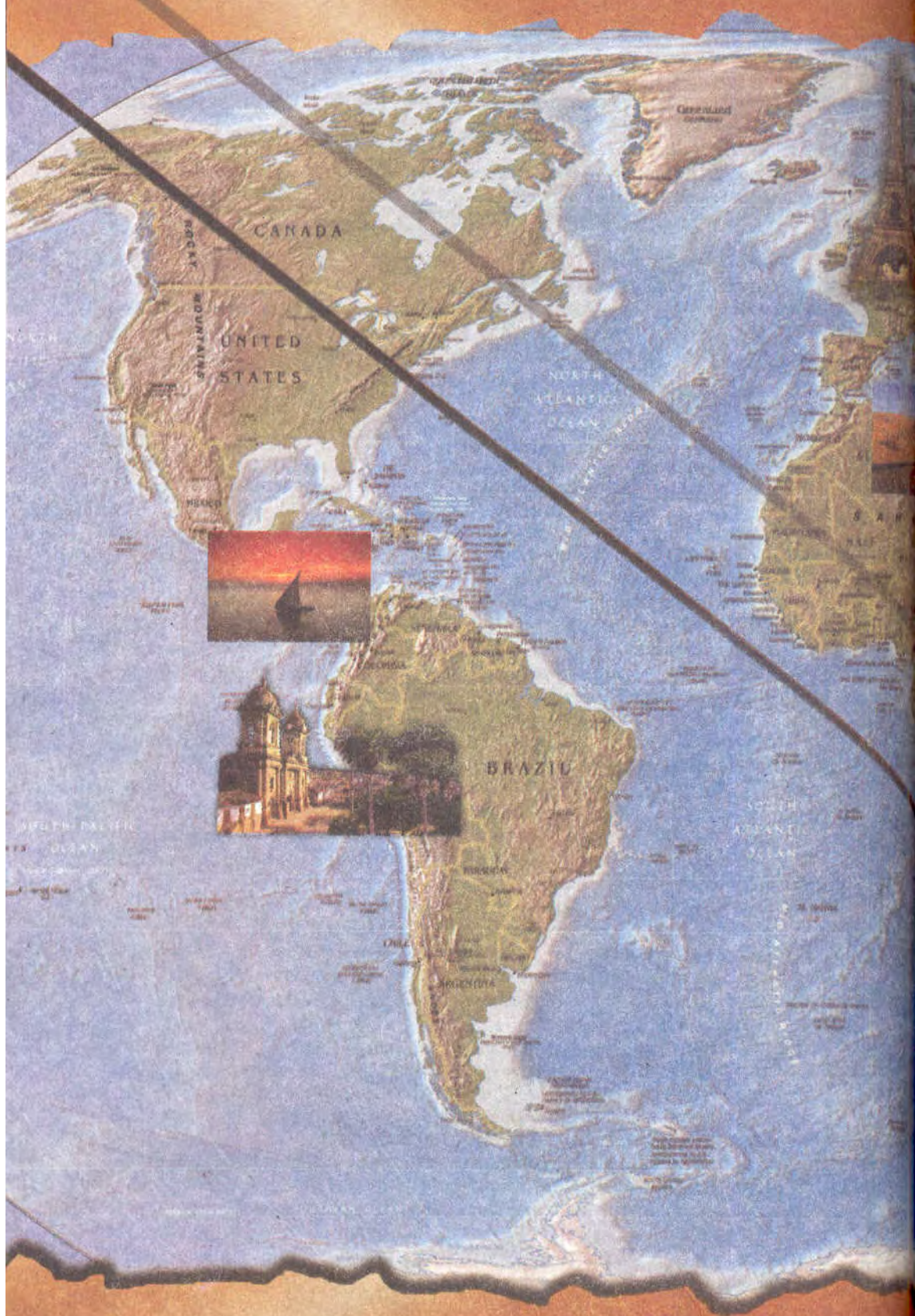
1. Які яскраві ознаки модернізму (авангардизму) взагалі й футуризму зокрема притаманні ранній ліриці Б. Пастернака?
2. Чи згодні ви з думкою М. Цветаєвої, яка стверджувала, що Пастернак — поет «без історії», без розвитку? Доведіть або спростуйте цю думку шляхом порівняльного аналізу віршів «Цей лютий! Час для сліз і віршів...», «Визначення поезії», «Навіщо бути знаменитим...».

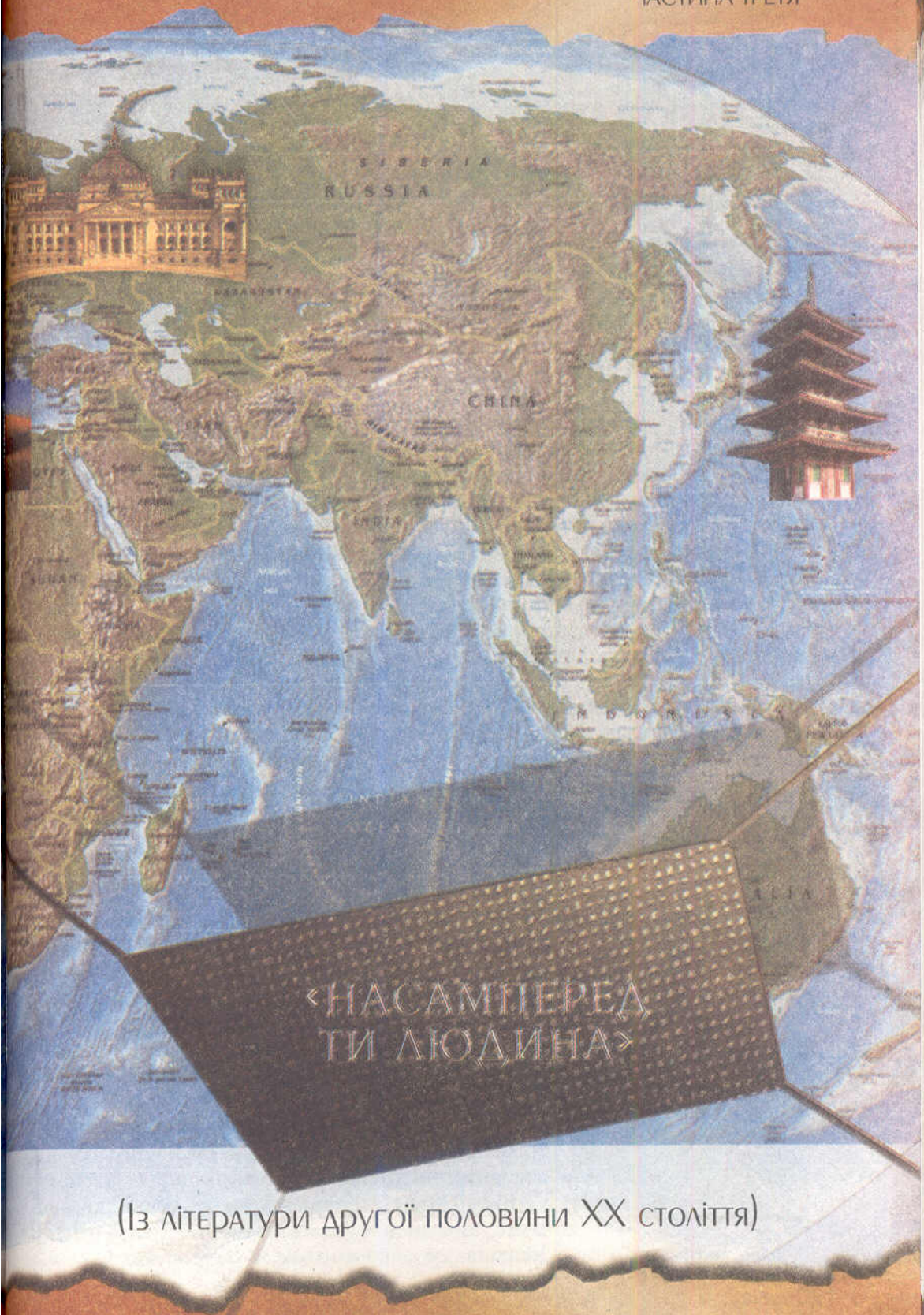
IV рівень

1. У прочитаному вами розділі про «срібну добу» російської поезії наведено «історії» чотирьох її найяскравіших представників. Які спільні риси життя і творчості цих митців змушують погодитися з тим, що «срібна доба» — не просто красива метафора, а змістовне визначення певного періоду російської літератури?
2. Чи можна сказати, що історія російської «срібної доби» розвивалася в загальному річизні європейського модернізму (авангардизму)? (Відповідь доведіть на матеріалі конкретних прикладів і порівнянь).

ПІДСУМКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Розкажіть про походження поняття «срібна доба» та його термінологічне значення стосовно культури кінця XIX — початку XX ст. загалом і російської та української поезії початку XX ст. зокрема.
2. Творчість яких українських поетів «срібної доби» вам відома? Розкажіть про їхні зв'язки із західноєвропейською та російською культурою цієї доби.
3. Розкажіть про «міфотворчість» («життєтворчість») як одну з визначальних рис модерністського мистецтва і наведіть приклади із життя й творчості митців, про яких йшлося в другій частині підручника.
4. Дайте визначення експресіонізму. Які характерні риси цього напрямку виявилися у творчості Ф. Кафки? Чи можна зарахувати до експресіоністів ще когось із вивчених вами письменників (наприклад, Р.М. Рільке)? Назвіть спільні риси експресіонізму й футуризму.
5. Розкажіть про потік свідомості як один з художніх засобів модерністської прози. Наведіть приклади з модерністської поезії, які нагадують «потік свідомості». Про які особливості мистецтва і взагалі людства XX ст. свідчить поширеність такої манери письма?
6. Дайте визначення поняття «інтелектуальний роман». У якого письменника і під час роботи над яким твором виник цей термін? У чому полягає алегоризм (двоплановість) цього твору?
7. Чи можна визначити жанр творів «Майстер і Маргарита» М. Булгакова і «Доктор Живаго» Б. Пастернака як інтелектуальний роман? (Відповідь поясніть).
8. Що таке алегорія і яка її роль у літературі початку XX ст.? Чи можна вважати алегоричними сюжети творів «Перевтілення» Ф. Кафки, «Джакомо Джойс» Дж. Джойса, «Маріо і чарівник» Т. Манна? (Відповідь обґрунтуйте).
9. Для чого, читаючи прозові й поетичні твори XX ст., необхідно визначати їхній жанр, художній метод і стильові прийоми? Які небезпеки виникають унаслідок неточного розуміння жанрово-стильової приналежності твору й характеру художніх засобів (засобів впливу на читача), до яких вдається автор-модерніст?
10. З творчістю яких поетів-модерністів ви ознайомилися в другій частині підручника? Назвіть характерні риси модерністської поезії, ілюструючи їх прикладами з творів європейських модерністів XX ст.





(Із літератури другої половини XX століття)

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

«Я ВІРЮ В ЛЮДИНУ...»

«ТАК, Я НЕВДОВОЛЕНИЙ...»

(Б. Брехт. «Життя Галілея»)

«І доки хуга по землі // Мела, сніжила, // Свіча горіла на столі, // Свіча горіла»... Хуртовини історії, заметіль епох... І в цьому вирі — людина.

Наприкінці XIX ст. філософи обіцяли людству нарешті навчити його керувати стихіями історії. *«До цього філософи лише пояснювали світ — ми ж його перетворимо»* — упевненість цієї заяви К. Маркса підкоряла багатьох інтелектуалів XX ст. І вони несли свою свічу — свій розум, своє життя на олтар марксизму...

Серед них був і співвітчизник Маркса **Бертольт Брехт (1898–1956)**.

Бертольт Брехт (повне ім'я Ойген Бертольд Фрідріх) народився 10 лютого 1898 р. в баварському місті Аугсбурзі в сім'ї директора паперової фабрики. Після закінчення державної школи майбутній драматург і поет навчався в аугсбурзькій реальній гімназії (1908–1917). Тривала Перша світова війна, і юнак не приховував ненависті до неї навіть у шкільних творах на задану тему (про вірші, есе, оповідання, театральні рецензії годі й говорити). Уже тоді Брехт писав дуже багато і дуже емоційно.

У 1917 р. Бертольт вступив до Мюнхенського університету, де студіював природознавство, медицину й літературу. Однак навчання тривало недовго: 1918 р. його було мобілізовано до армії. Через хворобу нирок Брехт не потрапив на фронт і служив санітаром в аугсбурзькому шпиталі. Тут він стикнувся з реальним життям, жахами болю й смерті — усе це було аж надто далеким від слів про «велич Німеччини». Відтак у творчості молодого письменника дедалі виразніше звучать ненависть і відраза не лише до воячини, але й до всього соціального ладу, заснованого на нерівності й експлуатації людини людиною. Можливо, унаслідок таких переконань у листопаді 1918 р. Брехта було обрано членом солдатської ради в Аугсбурзі.



Б. Брехт

Саме до того періоду належить знаменита поезія «Легенда про мертвого солдата» (1918), яку Брехт, акомпануючи собі на гітарі, уперше виконав у шпиталі під гучні оплески солдатів. Того ж таки року написано першу п'єсу «Ваал», наступними були «Барабанний бій у ночі» (1919) та «У хаші міст» (1921). Постановка цих п'єс часто викликала бурхливу реакцію з боку публіки, вистави супроводжувалися жбурлінням тухлих яєць — імовірно, не всі приймали соціалістичні ідеї автора. Проте 1922 р. Брехт був визнаний гідним авторитетної літературної премії Генріха Клейста.

Від 1920 р., після смерті матері, від опіки якої Брехт завжди дуже залежав, він часто виїздить до Берліна, де знайомиться зі світом театру, а від


1924 р. вже практично постійно живе в столиці. Тут драматург працює за-відувачем літературної частини й режисером у театрі Макса Райнгардта, зближується з багатьма діячами мистецтва: співаком і актором Ернстом Бушем, режисером Ервіном Піскатором, композиторами Гансом Ейслером і Паулем Гіндемітом, письменниками Альфредом Деблінном, Арнольтом Бронненом і Фрідріхом Вольфом, художником Джоном Гартфілдом та іншими. Підтримуваний у своїх творчих пошуках друзями Брехт пише нові п'єси, створює теорію агітаційного «епічного театру», яку випробовує в драмі «Копійчана опера» (1928), активно вивчає твори класиків марксизму, зближується з представниками комуністичного руху, пише «Пісню єдиного фронту» й «Пісню солідарності», створює сценарій до кінострічки «Лантусі Вампе, або Кому належить світ?», у якій його друг Е. Буш виконав головну роль.

У 1922 р. Брехт одружився з акторкою і співачкою Маріанною Цофф. До речі, їхня дочка Ханна теж стала акторкою і за своє довге життя (1923–2009) зіграла на театральній сцені чимало героїнь батькових п'єс. А от шлюб драматурга з М. Цофф виявився нетривалим. 1924 р. Брехт познайомився з талановитою акторкою Гелною Вейгель, яка народила йому сина Штефана і дочку Барбару.

Після провокаційного підпалу Рейхстагу, у якому нацисти звинуватили комуністів, розпочалися політичні утиски. Відтак 1933 р. Брехт емігрував до Данії, а вже 1935 р. гітлерівський уряд офіційно позбавив його громадянства. Коли Данію було окуповано, драматург змушений був переїхати до Швеції, потім до Фінляндії, а згодом — до США (аби дістатися до Владивостока, де він мав сісти на шведський пароплав, довелося перетнути СРСР на трансибірському експресі).

У США Брехт прожив шість з половиною років. У цей період він продовжував інтенсивно працювати як драматург, кіносценарист, режисер. Завершив свої головні драми «Життя Галілея» і «Матінка Кураж та її діти», певний час співпрацював з Голлівудом. Однак повноцінно творчо реалізуватися в Америці митцеві не вдалося. Після закінчення Другої світової війни у США розпочалася чергова хвиля переслідування осіб, що підозрювалися у зв'язках з комуністами. 1947 р., переживши допит у комісії конгресу, Брехт виїхав до Швейцарії. Він збирався повернутися на батьківщину, але західні зони Німеччини не дали йому візи. Відтак за кілька місяців драматург переїздить до Східного Берліна. 1950 р. його було обрано віце-президентом Академії мистецтв НДР. Помер митець 14 серпня 1956 р. в Берліні під час чергової репетиції своєї знаменитої п'єси «Життя Галілея».

Душею творчих пошуків Брехта була настанова на активне втручання мистецтва в реальне життя, на перебудову психології глядача, мобілізацію його розуму та активності. Драматург завжди вважав, що театральна сцена для митця має бути трибуною.

 «Епічна драма» — теоретична концепція Б. Брехта. Основне в «епічному театрі» — апеляція до розуму. Дія як така, власне, не є обов'язковою: про події глядач дізнається здебільшого з розмов драма-

тичних персонажів, з їхніх розповідей, у ранніх п'єсах Брехта навіть з пісень (термін «зонг» — так німецькою звучить слово «пісня» — є одним з важливих понять брехтівського театру). Звідси й назва «епічний», тобто розповідний. По суті розповідність та інтелектуальні дискусії на сцені — два основних принципи театру Брехта — повертають драматургію до класичних (аттичних) трагедій та комедій.

Отже, в «епічному театрі» Брехта глядач розмірковує, оцінює, виробляє особисту принципову позицію, активно вирішує питання сучасності, навіть якщо йдеться про давноминулі часи, як, наприклад, у драмі «Життя Галілея» (1947 р.).

У цьому творі драматург подає складний, неоднозначний образ видатного італійського астронома XVII ст. Галілео Галілея. Геніальний учений постає перед глядачем у миті наукових прозрінь і морального падіння. Неоднозначність образу Галілея в драмі — плід «пізньої мудрості» Брехта, знак певної світоглядної еволюції самого драматурга. Однак зрозуміти авторську ідею цього твору не так легко, як ідеї ранніх «агітаційних» п'єс. У драмі «Життя Галілея», власне, немає якоїсь однієї ідеї, натомість є відкрита світоглядна дискусія, до якої запрошуються глядачі й читачі.

Галілей — творча особистість, що силою свого розуму сягає обривів, недоступних для пересічних людей, адже вони не здатні подивитися на світ свіжим поглядом, побачити у звичному нове. Він невтомний трудівник, може годинами, тижнями, місяцями працювати над своїми науковими дослідженнями, постійно вдосконалюватися. Вивчаючи небесні світила, Галілей змушений багато часу проводити біля телескопа, і як наслідок йому загрожує сліпота, але це не лякає вченого. Захоплений науковою працею, він навіть відмовляється залишити місто, охоплене чумою: «Тримісячні записи можна просто викинути, якщо я не продовжу їх ще одну-дві ночі. А чума тепер повсюди».



Сцена зі спектаклю
«Життя Галілея» у
постановці театру
«Берлінер ансамбль»,
1956 р.

Проте, не злякавшись пошесті, Галілей відступив перед погрозами «сильних світу цього». Показавши вченому знаряддя катувань, святі отці змусили його перед лицем фізичних мук зректися своєї теорії про обертання Землі навколо Сонця. Та хоч Галілей відмовився від своїх переконань, його дослідницький розум продовжує працювати. Живучи в замиському будинку поблизу Флоренції під наглядом церковників, він все ж таки іноді «береться за старе», його «зовсім нове вчення» — про «дуже давній предмет — рух». Галілей зобов'язаний віддавати все написане своїм наглядчачам, але йому вдається зробити копію своєї наукової праці й згодом переправити її за кордон з допомогою колишнього учня Андреа. Той залишає Італію, бо після зречення Галілея займатися наукою в цій країні більше неможливо.

Учні з боєм сприйняли слабкодухий вчинок видатного вченого. Той самий Андреа, який до остан-

ньої хвилини вірив, що вчитель не зречеться себе й істини, у відчай вигукує: *«Нещасна країна, в якій немає героїв!»*: *«Нещасна та країна, яка потребує героїв!»* — відповідає йому Галілей.

Як сприймалися ці слова відразу після Другої світової війни, можна тільки здогадуватися. Адже тут важливий нюанс, що відрізняв Другу світову від Першої. У Першій не йшлося про з'ясування стосунків між Добром і Злом — імперіалістичні держави відверто боролися між собою за території. Що ж до Другої світової, то варто було б обережніше заперечувати героїзм. Так, від німців героїзму вимагав Гітлер — абсолютне Зло. Так, роки, проведені в США, могли викликати в Брехта великі сумніви й щодо «імперії Добра». Так, під кінець життя він міг розчаруватися (і є свідчення, що таки розчарувався) в марксизмі, принаймні в його «радянському втіленні»... Однак, відверто кажучи, незважаючи на це, неетично було ставити під сумнів героїзм простих радянських, англійських, французьких солдатів, які боронили свої землі, або учасників руху Опору, що діяли по всій Європі, від Франції до України, та й у тій самій Італії, де Муссоліні був фізично знищений «своїми» — героїчними італійськими партизанами.

Утім, сутність модернізму (а Брехт, безперечно, був модерністом як за естетичними, так і за етичними переконаннями) — у звільненні від будь-яких табу. Отже, відвертість брехтівського Галілея не можна порівнювати з відвертістю не лише реального вченого XVII ст., який, звісно, став лише прообразом драматичного персонажа, а й, можливо, будь-якого іншого драматичного, епічного, ліричного або філософського персонажа XX ст.

«— Синьйоре Галілею, ми знаємо, що ви велика людина, велика, але з дозволу сказати, нічим не вдоволена.

— Так, я невдоволений, але саме за це незадоволення ви мені ще приплатили б, коли б мали більше здорового глузду. Бо я невдоволений самим собою. Натомість ви клопочетесь про те, щоб я лишався невдоволений вами...»

До речі, не можна стверджувати, що в драмі «Життя Галілея» зовсім немає дії. Адже що таке життя Галілея? Це його наука. А моменти наукового відкриття показано напружено, дієво, драматично:

«Схвильовано беруться до роботи. На сцені сутеніє, але на обрії можна бачити Юпітер з його супутниками. Коли знову світлішає, Галілей і Сагредо все ще сидять, загорнувшись у свої теплі плащі.

Галілей. Доведено. Четверта могла тільки зайти за Юпітер, тому й не видно. Ось тобі й планета, навколо якої обертаються інші.

Сагредо. А як же тоді кристалічна сфера, до якої прикріплений Юпітер?

Галілей. Еге ж, де вона тепер? Як же може бути Юпітер прикріплений, коли навколо нього кружляють інші зірки? Немає ніякої підпори в небі, немає впину у всесвіті! Там є ще одне Сонце!



Сцена зі спектаклю «Життя Галілея» в постановці «Театру на Таганці», 1966 р.

Сагредо. Заспокойся. Ти занадто поспішаєш з висновками.

Галілей. Ах, що там — поспішаю! Чоловіче, та схвилюйся ж ти, чоловіче! Того, що ти бачиш, ще не бачив ніхто в світі. Вони мали рацію!

Сагредо. Хто? Коперниканці?

Галілей. І той, спалений! Весь світ був проти них, а правда була на їхньому боці».

Спалений Джордано Бруно мав рацію... Але ж хіба розумні люди за всіх часів не сумніваються в суто ідеологічних доктринах, як-от «Земля — центр Усесвіту» або «Німеччина — пуп землі»?.. І Сагредо нагадує Галілею, що й він, як усі, мав сумніви, але слухняно викладав Птолемеєву систему, сімнадцять років у Падуї і три роки в Пізі сотням школярів: «Разом з Коперником ти знав, що це фальш, але ти викладав її».

«Сагредо. Ти зовсім з глузду з'їхав, чи що? Невже ж ти справді не знаєш, в яку вскочиш халепу, коли правда те, що ти бачиш? І коли ти гукатимеш на всіх базарах, що Земля — тільки зірка, а не центр всесвіту...

Галілей. Так-так, і що весь неосяжний світ з усіма планетами не крутиться навколо нашої малесенької Землі, як це уявляли собі досі.

Сагредо. Значить, все це тільки сузір'я. А де ж тоді Бог?

Галілей. Що ти цим хочеш сказати?

Сагредо. Бог! Де Бог?

Галілей (гнівно). Там його нема! Так само, як не знайшли б його на Землі тамтешні люди, коли вони там є.

Сагредо. А де ж тоді Бог?

Галілей. Хіба я теолог? Я — математик.

Сагредо. Насамперед ти людина. Я запитую, де в твоїй світовій системі Бог?

Галілей. В нас самих, або ніде.

Сагредо (з криком). Як спалений казав?

Галілей. Як спалений казав.

Сагредо. За те його і спалили! Нема ще й десяти літ!

Галілей. Бо він нічого не міг довести...»

Ось де вона, наївність ученого! Він щиро переконаний, що коли надасть беззаперечні докази істини людям, чие існування тримається на брехні, то ці люди відмовляться від своєї брехні і стануть прихильниками істини.

«Сагредо (недовіжливо). І ти гадаєш, що це щось змінює?

Галілей. Все змінює. Ось послухай, Сагредо! Я вірю в людину, а це означає, що я вірю в її розум. Без цієї віри я б навіть не мав сили щоранку вставати з ліжка».

Так — на вірі в розум — зійшлися розум і віра.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про життєвий і творчий шлях Б. Брехта.

2. «А чума тепер повсюди», — говорить головний герой пізньої драми Б. Брехта «Життя Галілея». Деякі біографи вбачають у цій репліці відповідь драматурга на закиди щодо підтримки створеної Сталіним НДР і співпраці з її тоталітарною владою. Доведіть або спростуйте цю думку.

II рівень

1. Які принципи Б. Брехт узяв за основу своєї теорії «епічного театру»?
2. Спробуйте знайти ознаки «епічного театру» в драмі «Життя Галілея». Зокрема зверніть увагу на композицію п'єси, її структурні елементи, роль пісень-«зонгів» (особливо в сцені карнавалу).

III рівень

1. Як у драмі «Життя Галілея» вирішується проблема героїчного? У чому полягала її актуальність за часів написання драми? Чи вирішено її у творі остаточно?
2. У чому виявляється віра Галілея в розум, у роль наукової істини в житті суспільства і кожної людини? Коли Галілей переконався у наївності своєї віри? Чи остаточно він зневірився?

IV рівень

1. «Насамперед ти людина», — говорить Сагредо Галілею. Що означають ці слова в контексті їхньої дискусії? Чи відповідає вчений за світоглядні наслідки своїх наукових відкриттів?
2. Чи згодні ви з твердженням про безперечну приналежність Б. Брехта до модернізму як літературного напрямку? Знайдіть аргументи «за» або «проти» такого твердження, аналізуючи драму «Життя Галілея».

«БУНТІВНА ЛЮДИНА»

(А. Камю. «Чума»)

«А чума тепер повсюди», — зауважив Б. Брехт устами головного героя драми, закінченої 1947 р. У тому самому році вийшов друком роман «Чума», автором якого був французький письменник **Альбер Камю (1913–1960)**.

Він з'явився на світ у містечку Мондові в Алжирі, який на той час був французькою колонією, у сім'ї найманого сільськогосподарського робітника. За рік після народження Альбера його батько помер у шпиталі від ран, отриманих у битві на Марні. Мати майбутнього письменника, іспанка за походженням, працювала прибиральницею в багатих родинах. Камю зростав у злиднях, але йому все ж таки пощастило здобути ґрунтовну освіту. Навчаючись у комунальній школі, здібний хлопчина привернув увагу свого першого вчителя і завдяки його турботам зміг вступити до ліцею. А 1932 р. за підтримки свого другого наставника, талановитого письменника й глибокого мислителя Жана Гренє, Альбер став студентом Оранського університету (Алжир). Протягом п'яти років навчання обдарованому юнакові доводилося тяжко працювати, що призвело до виснаження організму, і як наслідок, — до сухот. Однак хвороба не завадила йому бути життєрадісним, енергійним, жадібним до знань і розваг, чутливим і до краси середземноморської природи, і до глибин духовної культури.

«Я перебував, — згодом писав Камю, — десь на півдорозі між злиднями і сонцем. Злидні не дозволя-




А. Камю

ли мені повірити, нібито все гаразд в історії та під сонцем; сонце навчало мене, що історія — це ще не все. Змінити життя — так, але тільки не світ, який я обожнював».

1934 р. А. Камю вступив до комуністичної партії, але вийшов з неї вже за три роки. Із середини 1930-х років розпочалася і його літературна діяльність: були написані перший варіант роману «Сторонній» та нотатки до есе «Міф про Сізіфа».

Навесні 1940 р. митець уперше приїхав до Франції, а за рік остаточно там оселився. В окупованій країні Камю приєднався до руху Опору, друкувався в підпільній газеті «Комба», згодом її очолив. У 1943–1944 рр. у нелегальній пресі він опублікував «Листи німецькому другові», у яких з гуманістичних позицій засуджував спроби виправдання людиноненавистницької ідеї фашизму. На той час Камю вже був відомий як автор «Стороннього» та «Міфу про Сізіфа», що побачили світ у 1942–1943 рр. й викликали захоплення французької інтелігенції. Ці твори були сприйняті як екзистенціалістські, співзвучні з настроями, що за умов національної катастрофи поширювалися серед свідомої частини суспільства.

Саме завдяки творчості А. Камю філософське вчення й літературне явище *екзистенціалізму* стало популярним у Франції, де ідеї філософії екзистенціалізму поділяли й розвивали Жан-Поль Сартр, Габріель Марсель, Андре Мальро та інші. Екзистенціалізм розвинувся також у Німеччині, де серед його представників насамперед слід назвати видатних філософів XX ст. Мартіна Гайдеггера і Карла Ясперса.


 **Екзистенціалізм** (від лат. *existentia* — існування) — філософська концепція та літературне явище, основу яких становлять усвідомлення абсурдності буття (*«абсурд є метафізичним станом людини у світі»*, — говориться в «Міфі про Сізіфа» А. Камю) й уявлення про світ як царство хаосу і випадковості. Чільне місце в екзистенціалістському світорозумінні посідає думка про те, що особистість відповідальна сама за себе. Їй доводиться жертвувати собою, аби виправдати власне існування. Народившись, людина виявляється «закинутою» у світ поза своєю волею і отримує від природи смертний вирок, термін виконання якого їй невідомий.

За Камю, у годину вирішального випробування людина залишається наодинці з собою, зі своєю долею. Коли людині, самому її буттю, усьому, що їй дороге, загрожує справжня небезпека, на межі життя і смерті (у термінах екзистенціалізму — в межовій ситуації) перед нею конкретно й наочно постає проблема вибору та особистої відповідальності за цей вибір. Тепер їй належить стати особистістю, створити себе з кинутої у світ матерії. Людина народжується не тоді, коли з'являється на світ, а тоді, коли силою свого розуму створює себе як мислячу істоту. Це духовне народження відмежовує її від природи, робить свідомою своєї минулості: сонцю, камінню, морю, деревам чуже співпереживання духовній драмі людини. Однак і суспільство, оскільки йдеться про соціальний колектив, потребує віри в усталені цінності. Воно карає бунтарство за допомогою своїх соціальних інститу-

цій – армії, поліції, суду, громадської думки. Таким є внутрішній конфлікт романів і п'єс письменника-екзистенціаліста.


Водночас Камю проголошував, що особистість, усвідомлюючи абсурдність буття, не може змиритися з нею. Людина, що мислить, кидає виклик абсурду, не сподіваючись на його остаточне подолання. *«Для людини без шор немає видовища прекраснішого, ніж свідомість у двобой з дійсністю, яка перемагає. Ні з чим не зрівняти образ гордої людяності... Дисципліна, якій дух себе підпорядковує, воля, яку він кує з будь-якого підручного матеріалу, рішучість зустрічати віч-на-віч – у цьому є могутність і непересічність».*

Цей трагічний стоїцизм з часів руху Опору став основою гуманістичної етики Камю. А висока майстерність митця як *есеїста* (неперевершеним взірцем цього жанру є «Міф про Сізіфа») великою мірою зумовила й художні особливості його інтелектуального роману, що розвивав жанрові традиції роману-притчі Т. Манна.

 **Есе** (франц. *essai* – спроба, нарис, начерк) – невеликий за обсягом літературно-філософський твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки й враження з конкретного питання, не претендуючи на вичерпне трактування теми. Жанр есе має французьке походження, його започаткував видатний письменник і філософ XVI ст. Мішель Монтень.

Отже, есе не є власне художнім жанром. «Міф про Сізіфа» Камю – філософський роздум, у якому автор відштовхується від міфологічного образу Сізіфа як алегорії долі людини у світі. Однак і в художній літературі XX ст. алегоричність відіграла визначну роль. Як вам уже відомо, маннівський роман-алегорія, роман-притча «Чарівна гора» є прикладом чіткого, здебільшого однозначного співвідношення «того, про що розповідається» (першого, відкритого плану оповіді), з «тим, що мається на увазі» (другий, прихований, ідейно-філософський план).

А. Камю створив два філософських романи дещо іншого типу. Його роман (особливо якщо мати на увазі «Чуму») – це *роман-парабола*.

 **Парабола** (грец. *parabolē* – порівняння, зіставлення, подоба) – почвальне інакомовлення, жанр, що близький до притчі, але, на відміну від неї, приховує в собі не один, а декілька додаткових, переносних значень, «інших» планів змісту під шаром описуваних подій. У середині структури параболи – інакомовний образ, що тяжіє не до алегорії (як притча), а до символу.

Особливості твору-параболи легко встановити, прочитавши п'єсу Камю «Непорозуміння» (1943) – історію фатальної помилки або подивившись виставу за цією п'єсою.

Мати і дочка, власниці маленького готелю, живуть з убивств і пограбувань багатих самотніх клієнтів. Двадцять років тому, коли вони ще були звичайними чесними міщанками, їхній син і брат пішов кудись у далекі мандри і не повернувся. І от він нарешті вдома, але не хоче відразу відкритися матері й сестрі, які його не впізнали... і вбили. Такий простий і



Програмка до вистави
«Непорозуміння» в
київському театрі
«Вільна сцена»

все навколо неї буде приречене на нещастя. Якщо ж вона скаже правду, то, безумовно, теж колись помре, але лише після того, як допоможе жити іншим і собі самій».

Отже, «Непорозуміння» як п'єса-парабола може тлумачитися і як викриття егоцентризму, і як вихід з нього. Недаремно Камю у тій-таки передмові наводить слова англійського письменника Д.Г. Лоуренса: «Трагізм має бути чимсь на кшталт доброго стусана під зад нещастю».

«П'єса закликає до бунту», — запевняє автор. «La revolt» (з французької це слово можна перекласти як «бунт, повстання, обурений протест») — центральна категорія філософії Камю. А хіба ж не бунт, не обурений протест — спосіб життя доведених до відчаю героїнь п'єси?.. Ні, у термінології Камю це не «бунт», а «революція» («la revolution»): цим близьким за значенням, а у французькій мові навіть спорідненим словам письменник надає значення антонімів. Адже революція для нього пов'язана з тупою заздрістю, з темними «стадними» інстинктами натовпу і, врешті-решт, з насильством, якого органічно не приймає французький екзистенціаліст.

У романі «Чума» оповідач говорить: «Люди — вони радше добрі, чим погані, і, по суті, не в цьому справа... Найгіршою людською вадою є незнання, причому таке незнання, яке вважає себе абсолютним знанням і через це дозволяє собі вбивати. Душа вбивці сліпа, і не існує ані щирого добра, ані найпрекраснішої любові без абсолютної ясності бачення».

Отже, за Камю, будь-яке насильство, зокрема й революції, прикривається «абсолютним знанням», якого не існує й не може існувати у світі. Усе,

водночас жахливий сюжет цієї трагедії французького письменника-екзистенціаліста — трагедії XX століття, що, за словами Камю, було «часом, коли ніхто нікого ніколи не пізнає».

У 2009 р. молодий режисер Євген Курман поставив «Непорозуміння» в київському театрі «Вільна сцена» (художній керівник вистави Дмитро Богомазов). У програмках, що роздаються глядачам перед виставою, її автори стверджують, що й ХХІ ст., принаймні його початок, залишається «часом, коли ніхто нікого ніколи не пізнає, — простіше сказати, часом, коли нікому ні до кого взагалі немає ніякого діла... Людство так і не спромоглося утворити нову модель стосунків між людьми замість тої, яку засвідчив Камю. Якось ніхто не помітив, що антропоцентричний характер європейської культури змінився на егоцентричний».

А от що писав сам Камю у передмові до першого видання своєї п'єси: «Неправильно було б робити висновок, що вона вчить миритися з долею. П'єса закликає до бунту, а крім того, може навчити щирості. Якщо людина прагне бути впізнаною, їй слід просто зізнатися, ким вона є. А якщо вона мовчить або бреше, то їй судилося гинути на самотині, і тоді

чого може досягти і до чого повинна прагнути людина, — це «абсолютна ясність бачення». Французьке слово «clarté» (ясність) має той самий корінь, що й слово «clair» (світло). Ясність бачення неодмінно призведе до бунту проти світу, де замало світла.

Усвідомлене і чітко висловлене Камю протиставлення бунту й революції високо оцінює — з позицій вже ХХІ ст. — відомий український філософ Мирослав Попович: *«Камю не приймає революції. В тому числі і контрреволюції, і "оксамитової революції". Він протиставляє їй бунт... — те, що він з викликом називав бунтом одинака-інтелігента. Проте насправді це не безпорадний бунт одинака, а повстання особистості. І головний урок ХХ століття може в тому й полягає, що без відчайдушного спротиву особистості, без суду людської честі суспільство давно вже засмоктала б невидима матерія одномірності. Бунт за Камю — це вихід з історії, зі світу цілей та засобів, раціональної доцільності, у морально досконале "ні"».*

Недаремно головна філософсько-соціологічна праця Камю має назву *«Бунтівна людина»* (1951). Викриваючи вади буржуазного суспільства Франції, Заходу загалом, автор не приймав і соціалізм Східної Європи в його сталінському варіанті. *«Бунтівна людина»* значною мірою була реакцією на злочини сталінізму, на масові репресії та терор. На багатому історичному матеріалі письменник дійшов висновку про неминучість переродження революції в тиранію, перетворення колишніх борців проти гноблення на значно жорстокіших гнобителів. На думку Камю, це універсальний і фатальний закон історії, її абсурд. Протистояти йому може тільки постійне бунтарство, опозиція владі, яка є неминучим насильством і несправедливістю.

У 1957 р. А. Камю одержав Нобелівську премію за свою літературну творчість. А 4 січня 1960 р., на сорок сьомому році життя, він загинув в автомобільній катастрофі.

Найбільшими за обсягом і найвизначнішими за своїм художнім значенням творами Камю є романи *«Сторонній»* та *«Чума»*. Водночас за ними добре простежується ідейна еволюція автора.

«Чума» (1947) здебільшого писалася в роки війни. Участь у русі Опору дещо скоригувала світовідчуття письменника: у цілому залишившись на позиції «абсурдності буття», він наповнив новим змістом певні категорії своєї філософської системи. У порівнянні зі *«Стороннім»* *«Чума»* знаменує перехід від анархічно-руйнівного бунтарства до захисту загальнолюдських цінностей: протистояння злу, відповідальності й солідарності. За визначенням самого автора, роман *«Чума»* засвідчив його перехід від «етапу абсурду» до «етапу протесту». *«Бунт, — пише М. Попович, — це також і високо людський, без пафосу, але сповнений глухої ненависті до смерті й страждання труд лікаря та його добровільних помічників у романі "Чума", особливо зрозумілому нам, які пережили Чорнобиль».*

У цьому філософському романі-притчі висвітлено боротьбу людської спільноти проти конкретного зла. За зовнішнім сюжетом — загалом цілком самодостатнім і таким, що може й не потребувати додаткових тлумачень, — ідеться про діяльність свідомих мешканців алжирського міста Оран, спря-

мовану на локалізацію і мінімалізацію згубних наслідків пошесті чуми. Однак, за словами самого автора (поза текстом роману), «явний зміст "Чуми" — це боротьба європейського Опору проти фашизму». Проте й цим зміст роману-параболи не вичерпується. Як зазначив Камю, він «поширив значення цього образу [себто образу чуми] на буття в цілому». Це не лише справжня чума або «коричнева чума» (як називали фашизм), а зло взагалі, невіддільне від буття, властиве йому споконвічно.

До узагальнення автор роману доходить дещо парадоксальним шляхом: через конкретизацію і водночас — міфологізацію подій. На відміну від його попередніх творів, у «Чумі» фіксується дата: 194... Отже, тут нібито відображено сучасні автору факти дійсності 40-х років XX ст. А це роки Другої світової війни. Хроніка пошесті чуми набуває міфологічного значення: це міф про боротьбу сучасної людини зі злом — водночас одвічним і сучасним.

Сюжет роману ґрунтується на подіях чумного року в Орані, на докладному описі жакливної епідемії, яка штовхнула городян у безодню страждань і смерті. Розповідає про це (як з'ясовується наприкінці твору) доктор *Бернар Ріє* — людина, що визнає лише факти, прагне до точності викладу, не вдаючись до будь-якого «художнього» прикрашання. За вдачею, світосприйняттям, характером занять він орієнтується лише на розум і логіку, не визнає двозначності, хаосу, ірраціональності. Ріє виконує свій лікарський обов'язок, допомагає хворим, ризикує власним життям, жодного разу не піддавши сумніву свою роль у боротьбі з конкретною хворобою, зі злом взагалі.

Навколо нього гуртуються інші персонажі, передусім *Жан Тарру*. Це таємнича постать. За кілька тижнів до початку пошесті він прибув до Орана невідомо звідки. «Життєрадісний, з незмінною усмішкою на устах, він, здавалось, був душею усіх доступних розваг, але ж ніяк не їхнім невільником. Справді, можна назвати лише одну його звичку — часте відвідування *шпанських танцюристів і музикантів*, яких у нашому місті чимало».

Для Ріє і Тарру чума, зло — це щось невіддільне від людини. Так само, як і радість життя, як і добро. Навіть той, хто не хворіє, все одно носить хворобу в своєму серці.

Зовсім інакше сприймає чуму оранський священник *отець Панлю*. Його чергова недільна проповідь у храмі вразила городян. Цитуючи хроніку жакливної епідемії чуми, що спіткала французьке місто Марсель на початку XVIII ст. (хронікер писав, що «живе у неклі, без допомоги та надії»), отець Панлю назвав її автора «жалюгідним сліпцем». Адже, на думку проповідника, «саме зараз кожній людині дана Божественна допомога й одвічна надія християнина». «Так, настала пора схаменутися. Ви гадали, що досить один раз на тиждень, у неділю, зайти до храму Божого, аби потім усі інші шість днів грішити. Ви вважали, що кілька разів улякнувшись, ви вже спокотували злочинну небалість. Але Бог, він не теплий», — говорить священник городянам.



Невідомий художник
(Франція, 1720 р.). Чума
в Марселі. Фрагмент



Ф. Гойя. Покаянна хода

Ці слова відсилають до «Апокаліпсиса» (біблійного пророцтва кінця світу), у якому Бог говорить людині: *«Я знаю діла твої, що ти ані холодний, ані гарячий... А оскільки ти теплий, то виплону тебе із Своїх уст»*. Далі отець Панлю тлумачить поняття Божої любові, розкриваючи біблійну концепцію гріха як «непотрапляння» (грец. *grehos* — мимо) до серця Божого, де панує всеосяжна, і саме тому грізна для грішників, любов: *«Ці рідкі звертання до небес не можуть задовольнити Його невиситимої любові. Йому хочеться бачити вас постійно, отака Його любов, і воістину тільки так треба любити»*.

Проте чи здатні мешканці Орана, навіть і вражені проповіддю священика, на справжнє каяття? Отець Панлю, відповідно до біблійної настанови, закликає їх бути з Богом не раз на тиждень у храмі, а завжди — маючи Його в серці: *«тільки так треба любити»*. А чи спроможні вони любити?

Паризький репортер Раймон Рамбер, який випадково опинився в Орані, мав би бути прикладом людської здатності любити. У столиці залишилася його кохана, і він відчайдушно намагається прорватися через карантин, не гребуючи навіть протизаконними засобами. Нарешті отримавши можливість утекти з небезпечного міста, він усвідомлює себе вільним, однак несподівано відчуває сором — соромно бути єдиним щасливим серед багатьох нещасних. Так перед Рамбером постає ключова для автора «Чуми» проблема вибору в межевій ситуації та особистої відповідальності за цей вибір.

У кожного з основних персонажів роману є своє «головне питання» (у цьому Камю свідомо наслідує Достоевського). Головне питання Рамбера таке: *чи є щось на світі, заради чого варто відмовитись від того, що ти любиш?* А ще на додачу — традиційне «достоевське» запитання: *чи можна аморально й протизаконні засоби виправдати високою метою?*

Для отця Панлю все просто: «ні» — відповів би він на обидва запитання, якби в першому з них йшлося про любов до Бога. Адже все, що потрібно сучасній людині, що є природним для неї, принаймні у межевій ситуації, — це страх божий і каяття.

Однак формальне каяття легко видати за щире, оскільки чільне місце в ієрархії людської цивілізації посідає саме форма, і зокрема, як помітили саме французькі екзистенціалісти, форма каяття. Так, Андре Мальро, коментуючи картину великого іспанського художника Франсіско Гойї «По-

кайнна хода», писав: *«Форми переплітаються, натякаючи одна на одну. Ковпак інквізиції — це й ковпак чарівника... Гойя хоче, аби світ зрозумів, що він — лише видимість, а може й омана. Щоб зруйнувати не лише саму реальність, а й стиль, за допомогою якого вона прагне звеличити себе, Гойя... перетворює кожен домінуючий акорд, на якому будується порядок світу, на дисонанс».*

Так само вчиняє й автор роману «Чума», а точніше — так вчиняє сама чума як межова ситуація, на якій будується сюжет твору. Якщо хтось «прагне звеличити себе» за рахунок «формальних прийомів», то в межовій ситуації таке прагнення постає в усій своїй жалюгідності. І навпаки: те, що людина справді має за душею, саме в межовій ситуації виявляє свою дієву силу.

У кульмінаційний момент роману Тарру пропонує Ріє організувати добровільні санітарні загони й висловлює готовність приєднатися до першої ж ланки добровольців. Попередивши про смертельну небезпеку такої роботи, лікар запитує, чи добре він усе обміркував. При цьому Ріє свідомо уникає урочистого стилю отця Панлю або журналіста Рамбера, однак Тарру відповідає на його запитання запитанням: *«Навіщо ви так самовіддано робите свою справу, коли не віруєте в Бога? Можливо, знаючи вашу відповідь, я і сам зможу відповісти».*

Ріє зауважує, що *«коли б він вірив у Бога всемогутнього, то облишив би лікувати хворих і передав їх до рук Господніх. Але річ у тім, що жодна людина на світі, атож, навіть і отець Панлю, який вірить, що вірує, не вірить у такого Бога, бо ніхто цілком не покладається на Його волю. Тому він, Ріє, вважає, що принаймні тут він на правдивій дорозі, борючись проти усталеного в світі ладу».*

— Ага! — мовив Тарру. — Отже, так ви собі уявляєте вашу професію?

— Приблизно, — відказав лікар...».

Через деякий час Тарру повідомив лікарю, що отець Панлю, якому він також запропонував вступити до санітарного загону, довго думав, але врешті погодився. *«Тож він кращий за свої проповіді»*, — відповів на це Ріє.

Оповідючи про санітарні загони, організовані Тарру, Ріє попереджає, що не має наміру виступати *«у ролі надто красномовного рапсода й оспівувати добру волю й героїзм»*. Чому? Бо він переконаний, що добро є звичайним виявом людяності в межовій ситуації, а зло й байдужість насправді не настільки поширені серед людей, як вважають (підсвідомо) ті, хто надмірно оспівує героїзм. Більше того, вважаючи так, ці «моралісти» мимохіть роблять послугу саме злим і байдужим, які, слухаючи «спів рапсода», починають вважати себе «нормальними», а героїв людяності — «винятковими»...

Утім, є частка істини і в тому, що, борючись проти усталеного в світі ладу, люди доброї волі здатні перемогти конкретне зло, але не можуть знищити його як категорію світобудови. І тому у фіналі роману під радісні вигуки городян, які святкують звільнення від страшної хвороби, доктор Ріє думає про те, що ця радість тимчасова, він знає, що *«можливо, настане день, коли на лихо і науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста»*. Адже *«бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десяти-*

тиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години».

Позиція Бернара Ріє близька до філософської позиції самого Камю. Це позиція трагічного стоїцизму. Лікар переконаний, що викоринити чуму не можна, вона є неодмінною складовою людського існування. Отже, «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».

Аби зберегти свою гідність і честь, людина не має права не чинити опору. Вона нікому, навіть і самій собі, нічого не винна. Однак єдине, що «винна» і що повинна людина, — це бути і завжди залишатися Людиною.

Гуманістична ж надія атеїста А. Камю полягає в тому, що «люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Стисло розкажіть про життєвий і творчий шлях А. Камю. Коли був написаний роман «Чума»? Чому саме в цей час світогляд молодого філософа і письменника зазнав суттєвої еволюції?
2. Стисло схарактеризуйте персонажів роману «Чума»: як згаданих у підручнику, так і тих, про яких не йшлося.
3. Кого ви вважаєте головними героями роману «Чума»? (Відповідь поясніть).

II рівень

1. Що таке есе? Чим виклад певної ідеї в есе відрізняється від способів її викладу у філософському романі?
2. Схарактеризуйте екзистенціалізм як філософію та літературне явище.
3. Знайдіть у романі «Чума» риси екзистенціалізму.

III рівень

1. Як у романі «Чума» вирішується проблема героїчного? У чому полягала її актуальність за часів написання роману? Чи вирішується вона у творі остаточно?
2. Пригадайте свою відповідь на подібні запитання щодо драми «Життя Галілея» (с. 175). Якими біографічними причинами зумовлена різниця у вирішенні проблеми героїчного у творчості Б. Брехта й А. Камю?
3. Як ви зрозуміли протиставлення революції і бунту, до якого вдається А. Камю?

IV рівень

1. Поясніть рішення (вибір) доктора Ріє всупереч усьому боротися з чумою, хай навіть ця боротьба приречена на поразку. Як ви розумієте термін «атеїстичний гуманізм»?
2. Що таке парабола і чим вона відрізняється від притчі? Що таке роман-парабола і чим він відрізняється від роману-притчі?
3. Поясніть, як у романі-параболі А. Камю взаємодіють, не заперечуючи і не виключаючи один одного, кілька варіантів тлумачення образу чуми (власне чума — фашизм — тоталітаризм — зло як метафізична властивість буття).

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

САМОТНІ БЕЗ ЄВРОПИ

«ЛЮДИНУ МОЖНА ЗНИЩИТИ,
АЛЕ ЇЇ НЕМОЖЛИВО ПЕРЕМОГТИ»

(Е.М. Хемінгуей. «Старий і море»)

XX століття не надто сприяло спокійному життю, однак надавало безліч можливостей усім охочим перевірити себе в скрутних обставинах і нестандартних ситуаціях. Навіть якщо вдома все спокійно, місце для подвигу напевне є десь за океаном. Саме так або приблизно так вважав юний американець, що на початку XX ст. мешкав в елітному передмісті Чикаго Оук-Парк.

Ще наприкінці XIX ст. чеховські гімназисти з оповідання «Хлопчики» намагалися втекти з надто спокійної Росії до Америки, воювати з індіанцями. Якби ж вони тільки знали, які випробування чекають на їхню батьківщину в недалекому майбутньому... А от **Ернест Міллер Хемінгуей (1899–1961)**, той самий хлопчина з Оук-Парку, не зустрівши жодного воювничого індіанця, мріяв потрапити до тепер вже неспокійної Європи.

А починалося все з того, що 1917 р., після закінчення школи майбутній письменник, нарешті вирвавшись з-під батьківської опіки, переїхав до Канзас-Сіті, де отримав місце репортера в газеті. Юнакові подобалася його робота, але більш за все він хотів потрапити на фронт (саме тривала Перша світова війна). За станом здоров'я його визнали непридатним для служби в діючій армії, однак бажання взяти участь у бойових діях виявилось сильнішим за висновок медичної комісії. 1918 р. Хемінгуей записався добровольцем до американського загону Червоного Хреста й вирушив на італо-австрійський фронт. У липні того ж таки року, намагаючись витягти з-під шквального вогню пораненого італійського снайпера, він сам був тяжко поранений. Лікуючись у шпиталі, Хемінгуей закохався в американську медсестру. За десять років ця любовна історія, а також війсьний досвід молодого письменника складуть основу його роману «Прощавай, зброе» (1929).



Е. Хемінгуей

1919 р. двадцятирічний ветеран, відзначений медаллю «За звитягу» й Воєнним хрестом, повернувся додому і вирішив присвятити себе письменницькій праці. Того року він написав свої перші, ще учнівські оповідання й вірші. Невдовзі, працюючи в редакції чиказького журналу, Хемінгуей познайомився з письменником Шервудом Андерсоном, що став його літературним наставником і переконав поїхати до Парижа, щоб позбутися «бездуховної атмосфери американського Середнього Заходу».

У вересні 1921 р. Хемінгуей одружився з Хедлі Річардсон і вирушив до Європи. Про те, що було

дали, можна докладно довідатися з пізньої, цілковито мемуарної книжки «Свято, яке завжди з тобою». Так письменник називав Париж своєї молодості, молодість — як і Париж — він завжди носив у собі, носив «із собою». Саме у французькій столиці Хемінгуей відкрив свою головну тему, що прославила його у світовій літературі й змусила сучасників звернути увагу на письменника-початківця. Там, до речі, він познайомився з екстравагантною і надзвичайно ерудованою американською модерністкою старшого покоління Гертрудою Стайн, яка ніби мимохідь, «авансом» порівняла його з самим Данте.

У написі на брамі Дантового пекла є такий рядок: «Крізь мене входять згиблі покоління». Це взагалі головна тема будь-якого письменника будь-якої доби — його «згибле» покоління. Рівно через шістсот років після смерті Данте Гертруда Стайн, зустрівши в Парижі молодого земляка й колегу Ернеста Хемінгуея, говорила з ним про те, що й він мусить перейнятися проблемами свого покоління і, раптом перейшовши з англійської на французьку, визначила його як «la generation perdue» — «згибле (або втрачене) покоління». Це визначення, радісно підхоплене Хемінгуеем, стало крилатим. Однак ніхто якось не звернув уваги на те, що письменниця XX ст. просто повторила крилатий вислів генія XIV ст., який італійською навіть і звучить майже так само, як французькою: «la perduta gente».

У Парижі виходять перша книжка Хемінгуея «Три оповідання й десять віршів» (1923), написана під впливом Андерсона, та прозова збірка «У наш час» (1924), що за рік була перевидана в США. Цей цикл оповідань уже вирізняється тим простим — «телеграфним» — стилем, що згодом стане характерною ознакою зрілих творів Хемінгуея. З'являється тут і традиційний для письменника герой — людина, що, за його власним висловом, «у скрутну годину не підведе».

1926 р. Хемінгуей досить жорстко покінчив із залежністю від стильової манери свого літературного вчителя, написавши пародію на один з його романів (назву цього твору — «Весняні води» було запозичено в Тургенєва, творчістю якого захоплювався Андерсон). А в жовтні того ж року побачив світ його перший серйозний роман «І сходить сонце», що дістав схвальну оцінку критиків. Відтак за Хемінгуеем закріпилася репутація багатообіцяючого молодого письменника.

У 1927 р. після виходу у світ ще однієї збірки оповідань, «Чоловіки без жінок», Хемінгуей повертається до США й, оселившись у Флориді, завершує свій другий роман «Прощай, зброе!», що мав величезний успіх як у критики, так і в читацьких колах.

У першій половині 1930-х років письменник став палким прихильником іспанської кориди й африканського сафарі, враження від яких надали



Обкладинка збірки
«У наш час»



Будинок Е.М. Хемінгуей в Кі-Весті.
Нині — музей письменника

новий імпульс його творчості. У цей період були написані «Смерть після полудня» (1932) — документально вивірена оповідь про кориду та «Зелені пагорби Африки» (1935) — щоденник першого сафарі, у якому описи полювання й африканських ландшафтів чергуються з міркуваннями про сучасну літературу. 1937 р. Хемінгуей створює повість «Мати й не мати», дія якої відбувається у Флориді за часів Великої депресії.

Під час громадянської війни в Іспанії Хемінгуей повною мірою розкрився як митець і громадянин. У 1937 р., зібравши гроші для республіканців, він вирушив до Іспанії як військовий кореспондент Північноамериканської газетної асоціації й сценарист документального фільму «Земля Іспанії» голландського режисера Йориса Івенса. Побувавши в Іспанії вдруге, Хемінгуей пише п'єсу «П'ята колона», де розповідає про облогу Мадрида восени 1937 р., а 1940 р. виходить його знаменитий роман «По кому подзвін», у якому описано останні події з життя американського добровольця, що воював на боці іспанських республіканців. Цей твір, у заголовок якого винесені слова великого англійського поета XVII ст. Джона Донна («...*Не запитуй ніколи, по кому дзвонить дзвін; він дзвонить по тобі*»), є закликом до братерства.

1940 р. Хемінгуей купує будинок на Кубі й разом зі своєю третьою дружиною, військовою кореспонденткою Мартою Геллхорн, здійснює подорож до Китаю, де в цей час триває японо-китайська війна. 1944 р. письменник як військовий кореспондент вирушає до Лондона, бере участь у польотах британських ВПС, описуючи висадку союзників у Нормандії, і 25 серпня 1944 р. з американськими військами входить в Париж. Через активну участь у бойових діях союзників Хемінгуей ледь не потрапив під трибунал за порушення правил Женевської конвенції про статус військових кореспондентів, що, втім, не перешкодило йому отримати Бронзову зірку за відвагу.

МІСТЕЦЬКИЙ ІМР

ХЕМІНГУЕЙ І «ПРИМАРА КОМУНІЗМУ»

Твори Е.М. Хемінгуей, дозволеного в СРСР як «прогресивного» сучасного письменника, що завжди воював «на нашому боці», ми, тоді ще радянські люди, читали й обговорювали в дорогоцінні хвилини своєї свободи.

Ми так любили ці зовсім нещодавно написані книжки! Книжки, у яких до автора і його героїв усвідомлення свободи приходить саме від розуміння їхньої самотності перед стихіями життя. Ніхто тебе не захистить — але й ти нікому не будеш зобов'язаний, ні від кого не залежатимеш, гордо нести-

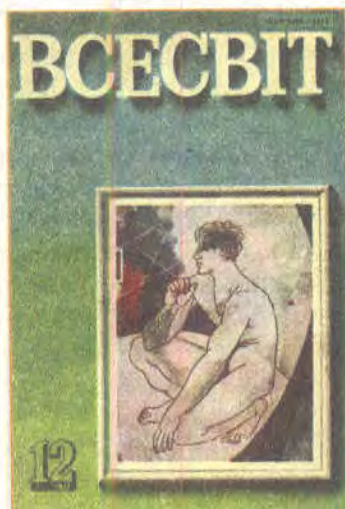
меш по землі свою самотність — і свою свободу... Такі от крамольні ідеї спадали на думку кільком поспіль поколінням радянських комсомольців, яким комуністична влада милостиво дозволила читати Хемінгуея, здавалося, «просто» недооцінивши небезпеки.

Насправді все було не так «просто», і багато конкретних людей протягом не одного десятиліття докладали певних зусиль задля того, аби ми вчасно прочитали всі твори видатного американського письменника.

Автору цього підручника в 1970–1980-х роках у редакції київського журналу «Всесвіт», який першим не лише в Україні, а й взагалі в СРСР ознайомив читачів з багатьма шедеврами світової літератури ХХ ст., неодноразово доводилося особисто спостерігати муки творчості перекладачів, критиків і редакторів. Редактор відділу критики Мар Пінчевський, сам блискучий перекладач, займаючись самоцензурою, буквально від серця відривав, тобто вилучав з кожного перекладу, «крамольні» місця заради того, аби державно-партійна цензура, яка завжди пильно придивлялася до роботи «Всесвіту», пропустила все інше. Класичний приклад — переклад М. Пінчевським і Я. Борисенком «ідеологічно сумнівного» роману «По кому подзвін». «Учіться, поки я живий», — напівсерйозно-напівжартома радив Пінчевський нам, молодим, показуючи, як справді віртуозно він обходить «гострі кути» оригіналу, намагаючись бодай натяк залишити в перекладі. Ми й вчилися, але, на щастя, ця «наука» підцензурного виживання літератури нам не знадобилася і, сподіваюся, вже не знадобиться.

Проте з Хемінгуеем могло бути ще гірше, і він взагалі не потрапив би до радянського читача, не став би одним з його напівдозволених кумирів, якби не ініціатива двох людей — Сергія Динамова, головного редактора московського журналу «Интернациональная литература» (у 1930-х роках він виходив не лише російською, але й кількома іноземними мовами), і критика й перекладача Івана Кашкіна, який на сторінках цього часопису вперше висловив думку про «прогресивність» Хемінгуея попри «деякі» його розбіжності з комуністичною ідеологією. Це спрацювало надовго і, власне, тому, що на той час (у 1930-х роках) питання про ставлення до комуністичної доктрини було справді актуальним майже для кожного письменника, митця, мислителя на Заході.

Обіцяна вождями марксизму «примара комунізму», яка нібито насувалася на Європу ще в середині ХІХ ст., матеріалізувалася всередині минулого століття з утворенням, зміцненням і загальним світовим визнанням комуністичної держави СРСР. Більш того: після 1933 р., коли в Німеччині переміг фашизм, гуманісти Заходу саме СРСР з його декларованим інтернаціоналізмом вважали здатним протистояти гітлерівському націоналістичному й расистському божевілью. І вже в Іспанії Хемінгуей та його




Обкладинка журналу
«Всесвіт», 1980 р.

товариші-інтернаціоналісти воюватимуть на боці іспанських антифашистів (на боці Лорки!) пліч-о-пліч з радянськими інтернаціоналістами. Однак відоме запитання: «З ким ви, майстри культури?» постало ще до Іспанії. Власне, саме його ставив і Кашкін у своїй статті про Хемінгуея. Невдовзі він отримав листа, який починався так:

«Кі-Вест, Флорида. 19 серпня 1935 р.

Любий Кашкін, дякую... за статтю в "Интернациональной литературе"... Приемно, коли є людина, яка розуміє, про що ти пишеш».

Далі Хемінгуей докладно відповідає найпершому прихильникові й пропагандистові своєї творчості в СРСР про власне ставлення до комуністичних ідей і до комуністів взагалі. У ці його слова варто вчитатися не лише задля вивчення історії того дива, що зробили радянські критики й перекладачі, «адаптувавши» твори Хемінгуея так, щоб вони могли видаватися в СРСР, а й для розуміння всієї міри інтелектуальної мужності й незалежності цього письменника.

«Тепер усі залякують мене, проголошуючи усно й письмово: "Як не станеш комуністом або принаймні не сповідуватимеш марксистських поглядів — тоді в тебе не залишиться друзів, опинишся на самоті". Певно, гадають, що бути на самоті — це щось жахливе і що не мати друзів — це дуже страшно. Волю мати одного чесного ворога, аніж більшість з тих друзів, яких я мав. Адже наразі я не можу бути комуністом, бо вірю лише в одне — в свободу. Насамперед я подбаю про себе і свою роботу. Потім — про свою родину. Потім — допоможу сусіду. Та до держави мені байдуже. Усе, що вона досі значила для мене, так це несправедливі податки. Я ніколи нічого у неї не просив». 

14 березня 1946 р. Хемінгуей повертається на Кубу разом з кореспонденткою журналу «Таймс» Мері Велш, яка стала його четвертою дружиною. Після кількох років напруженої роботи письменник завершує роман «Через річку і до тих дерев» (1950), дія якого відбувається під час Другої світової війни в Італії. Критика одностайно визнала цей твір «невдалим: манірним, сентиментальним, самовдоволенням», у часописі «Нью-Йоркер» було надруковано уїдливі фейлетон Л. Росс, а письменник-гуморист Е.Б. Вайт відгукнувся злою пародією.

1952 р. в журналі «Лайф» Хемінгуей друкує повість «Старий і море». Ця лірична оповідь про старого рибалку, що піймав, а потім упустив найбільшу в своєму житті рибину, надзвичайно сподобалася як критикам, так і широкому читацькому загалу, й викликала світовий резонанс — репутацію автора було відновлено. 1953 р. за цю повість письменник одержав найпрестижнішу в США Пулітцерівську премію. А вже наступного року йому присудили Нобелівську премію з таким формулюванням: «За оповідну майстерність, вкотре продемонстровану в "Старому і морі", а також за вплив на сучасну прозу».

У своїй промові на честь вручення премії Андерс Естерлінг, член Шведської академії, назвав Хемінгуея «одним з найвизначніших письменників нашого часу». Високо оцінивши останню повість митця, Естерлінг зазначив, що «у цьому творі, де йдеться про простого рибалку, перед нами відкривається людська доля, ушляхетнюється дух боротьби за повної відсутності матеріальної

вигоди... це гімн моральній перемозі, яку здобуває людина, що зазнала поразки». Сам автор за станом здоров'я не був присутнім на церемонії вручення премії. У його Нобелівській лекції, що була прочитана американським послом у Швеції Джоном Кеботом, були такі слова: «Творчість — це в найкращому разі самотність... Письменник зростає в суспільній думці й за це жертвує своєю самотністю. Адже письменник творить один, і, якщо він досить хороший письменник, йому доводиться щодня мати справу з вічністю — або з її відсутністю».

1960 р. Хемінгуей потрапив до клініки Майо в Рочестері (штат Міннесота) з діагнозом серйозний нервовий розлад. Уже після лікування, переконавшись, що не в змозі більше писати, він повернувся до свого будинку у Кетчемі (штат Айдахо) і 2 червня 1961 р. приставив до скроні рушницю... У некролозі американський критик Едмунд Вілсон зазначив, що «ця подія є подібною до того, як раптом обвалився б один з наріжних каменів нашого покоління». Деякі твори Хемінгуея, наприклад «Острова в океані» (1970), було опубліковано посмертно.

«Старий рибалка промишляв сам-один у Гольфстрімі на своєму човні. Ось уже вісімдесят чотири дні він виходив у море й не піймав жодної риби. Перші сорок днів з ним був хлопець. Та по тих сорока нещасливих днях хлопцеві батьки сказали, що старий тепер справжній *salao*, цебто геть безталанний, і звеліли синові перейти до іншого рибалки, з яким він першого ж тижня піймав три добренні риби. Хлопцеві було прикро бачити, як старий день у день вертається ні з чим, і він щоразу йшов допомогти йому — піднести змотану снасть, гарпун, ості або щоглу з вітрилом. Вітрило було полатане мішковиною і, обгорнуте навколо щогли, скидалося на прапор безнастанної поразки».

Як герой-одинак, Хемінгуей найбільше за все ненавидів бути «*salao*», але як видатний митець ХХ ст. розумів, що ніхто від цього не гарантований. Його повість, звісно, не рецепт (що робити, якщо ти все ж таки виявився «*salao*»), інакше могла б допомогти й самому письменникові. Тож «життєподібний» сюжет хай не вводить читача в оману щодо типу художнього пізнання дійсності в прозі Хемінгуея.

Це в жодному разі не реалістична типізація. Автор повісті не ділить людей на безталанних і щасливців, бездарних і талановитих, бідних і багатих, трударів і нероб... Він розповідає характерну саме для мистецтва модернізму історію людини взагалі. І філософсько-символічний зміст твору, і його філософський, моральний і психологічний зміст — філософський підтекст — прочитуються саме в цьому смисловому ключі.



Е.М. Хемінгуей з упійманими марлинами

Філософський підтекст — струнка система філософських поглядів і чітко виражена картина світу, подані через епічну подію та її символічне переосмислення в межах самого художнього тексту.

Ми вже знаємо, що модерністські твори такого типу тяжіють до одного з двох полюсів. Це або твір-притча (як «Чарівна гора» Т. Манна), або твір-парабола (як «Чума» А. Камю). Щодо повісті Хемінгуея, то він однозначно належить до першого, «маннівського», різновиду. Принаймні «Старий і море» — це великою мірою повість-притча, навіть більше, ніж «Маріо і чарівник».

Повість-притча — невеликий (середній) за обсягом епічний твір, у якому зображено зазвичай одного головного героя і одну подію з життя цього героя. Повісті-притчі, так само, як роману-притчі, притаманне чітке, здебільшого однозначне співвідношення «того, про що розповідається» (першого, відкритого плану оповіді), з «тим, що мається на увазі» (другий, прихований, ідейно-філософський план). «Старий і море» Е.М. Хемінгуея — класичний приклад повісті-притчі, а «Чарівна гора» Т. Манна — роману-притчі.

Який же символічний зміст повісті-притчі «Старий і море»?

Сантьяго, все життя якого минуло в єдності з природою, став її частиною і саме таким себе сприймає. Спорідненість старого рибалки з морем очевидна вже в його зовнішньому вигляді: *«Геть усе в ньому було старе, крім очей, — вони мали колір моря і блищали весело й непереможно»*. Так уперше виникає лейтмотив повісті: людина, що не здається.

Відтак Сантьяго лише на перший погляд є «частиною», цілком приналежною світу природи. Насправді він людина; доля його — не злиття з природою, а боротьба. Боротьба не тільки як спосіб виживання, а й як самоцільне щастя, щастя боротьби. Старий Сантьяго — живе втілення людської долі серед стихій. Його непереможність, здатність вистояти й здолати



П. Пікассо. Південна рибалка в Антибах

всі перешкоди — це і є сюжет повісті-притчі Хемінгуей. Художнє новаторство письменника виявляється насамперед у граничній зосередженості авторської оповіді на емоційному стані героя, на непростих звоях душі «простої людини». Величезну роль у повісті відіграє вже відомий вам принцип підтексту, який Хемінгуей влучно назвав «принципом айсберга». На думку письменника, зовні має бути лише десята частина змісту твору, а «підводні» дев'ять десятих читач не мусить бачити, але мусить знати, що вони є, і під час читання думати про те, які ж вони.

Отже, Сантьяго змагається з невидимою рибою сам-на-сам, як і належить героєві. І двобій дедалі більше нагадує міф про боротьбу добра й зла, віри й розпачу, сили й слабкості.

Зрозуміло, усі ці образи загальнолюдські. Однак повість американського письменника начебто складається у свій особливий міф, у ядро якоїс нової міфології — міфології чи то ХХ, чи то вже ХХІ ст. Герой повинен боротися самостійно, тільки тоді в нього з'явиться можливість розкрити себе повністю, виявити всю свої мужність, стійкість, відвагу й уміння.

Старий усвідомлює свою фізичну неміч, але він знає й інше — у нього є воля до перемоги. *«Я все одно її переможу, — сказав він, — при всій її величині і при всій її красі. Хоч це і несправедливо, — додав він, — та я їй докажу, на що здатна людина і що вона зможе витерпіти».*

Протягом усього двобою з рибиною в думках Сантьяго постійно присутній хлопець. І не тільки тому, що старий рибалка потребує його допомоги, а насамперед тому, що хлопець уособлює майбутнє. А майбутнє мало б знати, на що було здатне минуле й на що здатне сьогодення, і не відступати від завойованих рубежів, а брати нові.

Проте дорослі повинні довести своїй підростаючій зміні, що вони дійсно на щось здатні. *«Він доводив це уже тисячі раз. Ну й що? Тепер потрібно довести це знову. Кожного разу це починається знову...»*

Щастя, що посміхнулося старому, щастя, яке він завоював у важкій боротьбі з рибиною, у нього вкрали акули. *«Я б охоче купив собі хоч трохи того талану, якби знав, де його продають, — зітхнув він. — А за що ж би я його купив? — тут-таки спитав він сам себе. — Може, за загублений гарпун, чи за зламаний ніж, чи за дві негодящі руки?»*

Підпливаючи до рідного села з об'їденим акулами кістяком «своєї» рибини, Сантьяго, однак, відмовляється вважати себе переможеним: *«А хто ж тебе переміг? — запитав старий сам себе. — Ніхто, — сказав він. — Я заплив надто далеко в море, ото й тільки».*

Ще тоді, коли Сантьяго вступив у свій перший бій з акулами, він зробив таку заяву: *«Людина не для того створена, щоб терпіти поразки. Людину можна знищити, але її неможливо перемогти».* У чому ж тоді сенс фіналу повісті? Адже бій з акулами людиною, здається, програно?

Вранці до хатини, де спав знесилений Сантьяго, прийшов хлопець. Він любив старого, а тому й не соромився своїх сліз. Тепер вони будуть рибалити разом, адже хлопцеві треба ще багато чого навчитися в Сантьяго. Він вірить, що принесе старому талан.

«Того дня на "Терасу" завітав гурт туристів, і одна гостя, дивлячись униз на море, побачила у воді біля берега, серед порожніх бляшанок від пива й дохлих бараку, довжений білий хребет з величезним хвостом на кінці...»

— Що це таке? — запитала вона офіціанта й показала на довгий кістяк великої рибини, що був тепер звичайним собі сміттям і його скоро мав понести геть відплив.

— *Tiburón*, — сказав офіціант. — Один акул... — Він хотів пояснити, що сталося.

— А я й не знала, що в акул такі гарні, досконалої форми хвосту.

— Я теж не знав, — мовив її супутник...»

Чи не своїх майбутніх читачів зобразив автор у фіналі повісті? Чи не сучасних людей, які юрбою вирушають милуватися природою й пізнавати екзотичні краї, яких не в змозі пізнати через власну байдужість?

«Жодна гарна книга, — сказав Хемінгуей, — не була написана так, щоб символи в ній були продумані наперед, а потім вставлені в неї. Такі символи вилазять нагору, як родзинки з булки. Хліб з родзинками гарний, але проста здоба краща. У «Старому і морі» я намагався створити реального старого, реальне море, реальну рибину і реальних акул. Але якщо я зробив їх досить добре і досить правдиво, вони можуть означати багато».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Стисло схарактеризуйте основні етапи життя й творчості Е.М. Хемінгуея.
2. Які історичні, світоглядні проблеми, пережиті західноєвропейськими ровесниками Хемінгуея, відомі вам за творами Ф. Кафки, Р.М. Рільке, інших письменників, чий молоді роки припали на період Першої світової війни? Чому за цим поколінням закріпилася назва «згубленого» (або «втраченого»)?

II рівень

1. Е.М. Хемінгуей одержав Нобелівську премію «за оповідну майстерність, вкотре продемонстровану в «Старому і морі»». Схарактеризуйте основні вияви «оповідної майстерності автора» в цьому творі.
2. Проаналізуйте один з епізодів повісті, що зображують витривалість героя в боротьбі з морською стихією. За допомогою яких художніх засобів автор передає красу людини, що «поводиться як слід» у життєвій боротьбі?

III рівень

1. Поясніть, що таке філософський підтекст художнього твору і в чому полягає «теорія айсберга».
2. Визначте філософський підтекст повісті «Старий і море». За допомогою яких художніх «підказок» автора цей підтекст «прочитується» в тексті?

IV рівень

1. Поясніть, що таке повість-притча. Порівняйте філософський підтекст повісті «Старий і море» Е.М. Хемінгуея, суспільно-політичний і філософський підтекст повісті «Маріо і чарівник» Т. Манна та філософський підтекст роману А. Камю «Чума». Обґрунтуйте приналежність кожного з названих творів до художнього типу притчі або параболи.
2. Поясніть зміст фіналу повісті Хемінгуея і приготуйтеся обстоювати свою думку з цього приводу в дискусії з однокласниками.

«ДОБРА ЛЮДИНА»

(КАВАБАТА ЯСУНАРІ. «Тисяча журавлів»)

Якщо людину «неможливо перемогти», тоді чому ж у світі так багато тих, хто зазнав поразки? Вочевидь, «неможливо перемогти» не будь-яку людину. І, певно, справа тут не в силі, не в мужності і навіть не в сміливості, адже й серед сильних, мужніх і сміливих також чимало переможених. А от старий Сантьяго німечний, він утомлений, і сумніви іноді снуються в його сивій голові... Однак переможеним він себе не відчуває.

У ХХ ст., коли світ став єдиним, а події — глобальними, цілі нації відчували себе переможеними. Недаремно ж японські слова «камікадзе» й «харакірі» саме після Другої світової війни (Японія тоді, як вам відомо, опинилася серед переможених країн) увійшли до багатьох мов світу...

Японський письменник **Кавабата Ясунарі (1899–1972)** був однолітком Е.М. Хемінгуея. Чи належав і він до «втраченого» покоління? Очевидно, ні, бо так зазвичай називають ті генерації, чия рання молодість припала на масштабну історичну катастрофу, а подальше становлення відбувалося в умовах суспільної, політичної, економічної та моральної кризи.

Японські острови в перші десятиліття ХХ ст. були далекими від тієї кризи західного світу, що її, як ми вже знаємо, переконливо описав О. Шпенглер, який, до речі, схвально відгукнувся про Японію. «Азійський тигр» — імператорська держава, що спиралася на прадавні й напрочуд міцні цінності самурайської моралі, — грізно дивився на світ, просту людину захищали традиції, мораль, держава. За таких умов навіть сирота не мав би пропасти...

Кавабата народився в місті Осака і став сиротою у віці чотирьох років. Після смерті батьків він жив у дідуся й бабусі. Старшу сестру майбутнього письменника забрала до себе тітка, тож він зустрівся з нею лише раз у житті у віці десяти років. Бабуся Ясунарі померла, коли йому було сім, а дід — коли виповнилося п'ятнадцять.

Втративши найближчих людей, хлопець недовго оселився в рідні з боку матері, а вже від січня 1916 р. мешкав у гуртожитку при школі, до якої раніше доводилося їздити поїздом. Після закінчення навчання, у березні 1917 р., Ясунарі вирушив до Токіо, сподіваючись вступити до Дай-іці Кото-гакко, школи при Токійському імператорському університеті. Того ж таки року він успішно склав вступні іспити і став студентом гуманітарного факультету за основною спеціальністю «англійська мова». Університет Кавабата закінчив 1924 р. і до того часу завдяки співпраці в літературному журналі «Бунгей Сіндзю» вже потрапив у поле зору Кана Кікучі та інших відомих письменників і редакторів.



Кавабата Ясунарі

Ясунарі займався не лише літературною творчістю. Він також працював репортером у газетах, зокрема й у впливовій «Майнічі Сімбун». Як фахівець-англійист і переконаний «західник», Кавабата тримався осторонь мілітаристської лихоманки з приводу війни проти США, розпочатої Японією 1942 р. Та й поразка країни в Другій світовій війні справила на нього не таке приголомшливе враження, як на будь-якого пересічного японця. Не дуже переймався письменник і повоєнними реформами...

А втім, Кавабата зазначав, що як передчасна втрата родичів, так і війна суттєво вплинули на його творчість. Він говорив, що після війни зможе писати лише елегії. Критики, особливо ж західні, цього висловлювання письменника ніколи не розуміли і вказували на відсутність особливих жанрово-тематичних відмінностей у його довоєнній та повоєнній творчості... Однак і критики, і біографи взагалі мало що змогли зрозуміти в цьому нібито звичайному житті звичайного інтелектуала XX ст., без жодної пригоди на кшталт хемінгуейвських, крім, може, однієї – останньої.

Подейкували, що причиною смерті Кавабати стало самогубство. Письменник помер 1972 р. від отруєння газом. Його близькі, зокрема й удова, заявили, що смерть сталася внаслідок нещасного випадку, та попри це в біографіях існує багато версій щодо причин можливого самогубства митця, серед яких називають негаразди зі здоров'ям (хвороба Паркінсона), таємну любовну невдачу та шок від смерті друга – відомого драматурга Місіми Юкіо, який вчинив характері за всіма правилами кодексу самурая. Кавабата, на відміну від Місіми, не залишив записки. Крім того, він не акцентував тему самогубства у своїх творах, тож його мотиви досі залишаються нез'ясованими. Щоправда, біограф письменника Окуно Такео зазначає, що впродовж двох-трьох сотень ночей після смерті Місіми Кавабаті снили-



Тосіо Хіракава. Сливи



Кохей Моріта. Бенкет біля річки. Малюнок на ширмі

ся кошмари, у яких до нього приходив дух померлого. Того року Кабата був постійно пригніченим і часто звертався до друзів із дивними словами. Наприклад, говорив, що сподівається, що його літак розіб'ється. Така от загадкова японська душа...

Своєрідність японської літератури ХХ ст. була пов'язана як з особливостями далекосхідних філософських, мистецьких та літературних традицій, аж надто далеких від європейських, так і з тими суперечливими завданнями, які поставили собі японські інтелектуали. З одного боку, це засвоєння здобутків європейської культури, у тому числі й літератури, а з іншого — максимальне збереження національної культурної та літературної традиції.

У шкільні роки Кабата захоплювався живописом, мріяв стати художником, але у дванадцять років вирішив присвятити себе літературі. Перший його твір — «Щоденник шістнадцятирічного» (1914, опублікований 1925) — передає щирі й безпосередні почуття дитини, на очах якої поступово згасало життя дідуся, останньої близької людини.

Ще в юності в Ясунарі виявився талант спостереження за людьми. Відтак його ранні твори містили чимало цікавих думок про оточуючих, про співчуття, безкорисливість, душевну щедрість. «Люди оточили мене увагою, — згодом напише у своїй «Літературній автобіографії» митець, — і я став одним з тих, хто не здатен образити чи ненавидіти інших».

За студентських років Кабата відновив видання університетського літературного журналу «Сін-січо» («Нові хвилі думок»), який незадовго до того припинив свою діяльність, і опублікував у ньому своє перше оповідання («Сцена з сеансу»). Навчаючись на факультеті англійської літератури, Кабата почав писати англійською. Його дипломна робота називалася «Коротка історія японського роману».

У жовтні 1924 р. Ясунарі та кілька його друзів заснували новий літературний журнал «Бунгей дзідай» («Мистецька епоха»). Цей часопис був реакцією молоді на стару школу японського письменства й водночас становив опозицію до «комуністичної школи» — робітничого або пролетарського руху в літературі. Молодь, що згуртувалася навколо «Бунгей дзідай», підтримувала ідеї мистецтва для мистецтва і перебувала під впливом європейських стилів кубізму, експресіонізму, дадаїзму та інших модерністських течій. Кабата та Йокоміцу Ріічі називали свій стиль «сінканкакуха» — стиль нових вражень (в іншому перекладі — «неосенсуалізм»).

Визнання прийшло до Кавабати незабаром після закінчення університету й публікації низки оповідань, а вже вихід повісті «Танцівниця з Ідзу» (1926) зробив його популярним.

У 20-х роках молодий митець мешкає в робітничому районі Токіо Асакуса. Саме в той період він експериментує з різними стилями письма. Подібні експерименти для японської культури є нормальним явищем попри те, що у сучасній японській літературі так само, як і в західній, існує, звичайно, поняття «індивідуальний стиль письменника».

Індивідуальний стиль письменника — це вільний вияв істотних ознак таланту митця, властивий його внутрішній природі. Однак конкретні способи формування та виявлення індивідуальних стилів не є однаковими для всіх періодів історії світового письменства й для всіх національних літератур. Так, літературам Сходу протягом усіх століть, окрім останнього, здебільшого була притаманна залежність стилю твору не так від індивідуальності автора, як від його жанру й багатовікової жанрової традиції.

Європейським письменникам доводилося ретельно вивчати етнографію й фольклор своїх власних країн, аби їхні твори набули знову модного в XX ст. *місцевого колориту*. Пригадаймо лишень, яку попередню підготовчу роботу довелося здійснити Михайлові Коцюбинському, аби переконливо представити гуцульський світ у «Тінях забутих предків», як глибоко письменник занурився для цього в жанрові традиції гуцульського фольклору. А от у японських митців тоді ж, на початку XX ст., здається, такої проблеми ще не було, і не екзотично «місцевий», а справді національний колорит художнього твору був для них не такою великою проблемою, як пошук у тій національній традиції самого себе, своєї творчої індивідуальності.

Національний (місцевий) колорит художнього твору — це виразне, а подекуди й навмисно акцентоване зображення тих побутових, етичних та естетичних традицій, якими певний народ вирізняється серед народів світу.



Пагода Якусі-ідзі (Японія)

Отже, у другій половині 1920-х років Кавабата Ясунарі, не відкидаючи національного колориту зображуваного японського життя, шукає в ньому такого соціального сюжетного загострення, яке виводило б його в площину реальності XX ст. Такий матеріал письменник знаходить у робітничому районі Асакуса. Так, у романі «Асакуса куренайдан» («Червона банда Асакуси»), який виходив окремими випусками в 1929–1930 рр., Кавабата описує життя повій та інших персонажів за межею добропорядного суспільства, а водночас експериментує з поточком свідомості Джойса, твори якого читає в

оригіналі. Як суцільний потік свідомості написано «Сюйсо Генсо» — «Кришталеву фантазію».

1931 р. Кавабата бере шлюб і оселяється в стародавній самурайській столиці Японії Камакурі, що на північ від Токіо. Там у нього народжується донька. Літо родина зазвичай проводила на гірському курорті Каруйдзава в котеджі західного типу, а взимку жила в будинку японського стилю. Неподалік від традиційного сімейного будинку в письменника була квартира, де він працював, одягнувшись у традиційне японське кімоно й дерев'яні сандалі. Спочатку Кавабата брав активну участь у громадському житті Камакури та її мистецької «комуни», але вже 1945 р. відійшов від гурту, напевне щоб не піддатися патріотичній істерії, що саме охопила країну.

Один із найзнаменитіших романів Кавабати — «Країна снігів» — почав видаватися в 1934 р. й виходив окремими випусками до 1947 р. Дія роману, що оповідає про кохання токійського поета-дилетанта і провінційної гейші, відбувається на термальному курорті десь на півночі Японії. «Країна снігів» відразу ж набула статусу класики. Після публікації цього твору Кавабата зажив слави одного з найвизначніших письменників Японії.

Після Другої світової війни Кавабата продовжував успішно друкуватися. Серед творів повоєнного періоду — повісті «Тисяча журавлів», «Звук гір», «Дім сплячих красунь», «Краса й смуток», «Стара столиця», «Добра людина» тощо. Сам автор вважав найбільшим своїм здобутком повість «Мейдзін» («Майстер го»). За стилем вона суттєво відрізняється від інших його робіт. Це напівдокументальна розповідь про визначну партію з го — традиційної і дуже популярної в Японії гри, яка відбулася в 1938 р. Як газетний репортер Кавабата був безпосереднім свідком її драматичних і захоплюючих подій. То була остання партія Хон'імбо Сюсяя, яку він програв молодому супернику. За рік старий мейдзін помер. Хоча на перший погляд повість розповідає про напружену спортивну боротьбу, дехто з читачів убаचाє в ній символічну паралель із поразкою Японії в Другій світовій війні.

1960 р. за підтримки держдепартаменту США Кавабата відвідує кілька американських університетів (серед них і престижний Колумбійський університет в Нью-Йорку), де проводить семінари з японської літератури. У своїх лекціях він вказував на безперервність розвитку японського письменства від XI до XIX ст., а також на глибокі зміни, що відбулися наприкінці минулого століття, коли японські митці зазнали значного впливу своїх західних побратимів по перу.

Дві найвизначніші повоєнні книжки Кавабати — це «Сембазуру» («Тисяча журавлів»), написана протягом



Р. Чернишова. Журавлі.
Панно на шовку

1949–1951 рр., та «Яма но ото» («Звук гір», 1949–1954). Саме після публікації цих творів за письменником закріпилося визначення «красою Японії народжений». У своїй статті «Красою Японії народжений» Кавабата переповідає глибоке враження від класичного японського роману «Гендзі моногатарі» (XI ст.) і класичної японської поезії, що стали естетичним підґрунтям його художнього смаку й літературного чуття.

Центральними темами повісті «Тисяча журавлів» є японська чайна церемонія та безнадійне кохання. В Японії цей твір набув надзвичайної популярності саме завдяки втіленню національного укладу життя, традиційної етики й естетики. Гармонія природи і людини — це засадничий принцип та одна з основних проблем повісті. Навіть у перекладі відразу помітна вишукана простота стилю письменника.

Сюжети японської епіки завжди оманливо прості. Головний герой повісті відчуває потяг до коханки свого покійного батька, а після смерті жінки — до її дочки, яка безслідно зникає з його життя. Чайна церемонія використана як красиве тло огидних людських стосунків, але намір Кавабати радше розповісти про почуття, які викликає смерть. І чайна церемонія, і посуд для неї — «вічні», а люди звідкілясь приходять на цю землю, ідуть невідомо куди і не повертаються.

Кавабата залишав невизначеними фінали багатьох своїх творів, що іноді дратувало читачів і критиків — особливо західних. Однак це був свідомий хід, оскільки автор вважав нюанси описаних подій важливішими за «висновки». Він порівнював такий свій стиль письма з хоку — традиційною японською формою поезії. Щодо «Тисячі журавлів», то «визначеності» не може бути вже хоча б тому, що на рівні оповіді письменник вдається до прийому свого улюбленого Чехова (якого він цінував навіть більше, а головне — триваліший час, ніж Джойс). Читач повісті дивиться на світ не «очима автора», а «очима персонажа» — підлітка, а потім молодого чоловіка Кікудзі, заздалегідь знаючи, що його бачення подій не є досконалим, а його «вироки» — не остаточні.

Усі події життя Кікудзі, про які йдеться в повісті, позначені впливом «фатальної жінки» Тіако Курімото. Вона — хазяйка чайного павільйону, берегиня чайної церемонії. Ще підлітком Кікудзі дізнався, що Тіако — коханка його батька. Навідуючись до неї, пан Мітані навіть брав сина з собою. Під час такого візиту хлопчик побачив на тілі жінки родиму пляму, що видалася йому жахливою. Кікудзі ставало бридко навіть від однієї думки, що Тіако може народити дитину і в нього з'явиться брат або сестра, «заплямовані» нечистою силою. Надалі героєві здаватиметься, що огидна мітка лежить на всьому, до чого торкається ця безцеремонна жінка.



Ейгецу Кімадзава.
Нене та Чия-Чия

Складається таке враження, що й сам пан Мітані, може й хотів би, та не здатен позбавитися Тікако. Вона переслідує чоловіка навіть у його власному будинку. Вдаючи, що хоче допомогти дружині коханця, Тікако береться стежити за ним, оскільки пан Мітані опікується пані Оотою, допомагаючи їй після смерті чоловіка продати чайний посуд. Продаж посуду для чайної церемонії — то для японця не проста торгівля, а певний символ. Тікако принижує гідність Ооти, навіть мати Кікудзі просить її бути стриманішою і «не пускати в хід свій отруйний язик». Проте Тікако вперто переслідує Ооту.

Минає років двадцять. Тікако запрошує Кікудзі на щорічну чайну церемонію у павільйоні храмового саду. Після смерті батька молодий чоловік ніколи не відвідував цього заходу, вважаючи його лише формальним виявом пошани покійному, але цього разу вирішив піти. На церемонії Кікудзі зустрічає колишню батькову коханку пані Ооту і вже скоро між ними виникають почуття. Однак Тікако має щодо молодика свої плани — цього разу вона виступає в ролі свахи. З'ясовується, що чаювання було приводом, аби познайомити Кікудзі з дівчиною, яка, на думку Тікако, має стати його дружиною. Дізнавшись про це, Оота відчуває огиду, тепер вона сприймає свої стосунки з Кікудзі як гріх. Невдовзі жінка позбавляє себе життя.

Навіть обговорюючи смерть колишньої суперниці, Тікако не змогла втриматися від перемивання кісток. Здивований її словами Кікудзі запитує: *«Виходить, це ви її убили?»*. І дістає відповідь: *«Вважайте, що я. Я звикла грати роль шахрайки. Ваш батько й цінував у мені саме те, що я вміла завжди прекрасно виконувати цю роль...»*.

Так «вважайте» — чи таки «вбила»? «Роль» — чи «насправді»? Недобра людина Тікако — чи все ж таки добра? Хіба недобрі вчинки можуть поєднуватися з красивою чайною церемонією, а добрі — з некрасивою плямою на тілі?... Японці зазвичай вживають однакові слова для характеристики «красивого» і «доброго», тому європейці часто зауважують, що етика в них дорівнює естетиці, а естетика — етиці. Мабуть, це такі спрощення — ми, європейці, любимо сформулювати таку собі «істину», щоб потім її викладати та вивчати.

Сьогодні, на початку ХХІ ст., коли задля вирішення спільних екологічних, політичних, комунікаційних і духовних проблем людство насправді потребує глобалізації світу, «труднощі перекладу» є наймоднішою, найактуальнішою темою (є навіть популярний голлівудський фільм з такою назвою). Японська культура — одна з найважчих для перекладу. Ми не знаємо



Сіоен Уемура. Вечір

правил гри в го, законів і символів чайної церемонії, та й не до кожного японського ієрогліфа можна просто й однозначно дібрати український відповідник...

Кавабата був одним з найбільш «західних», найбільш відкритих назовні японських письменників, як президент японського ПЕН-клубу (1948–1965) сприяв численним перекладам творів своїх співвітчизників мовами Заходу. А втім, навіть його тексти — так само як і його життя — надто далекі від «точного перекладу» і в нашій екскурсії літературами світу можуть бути хіба що переконливим доказом існування тих принципових труднощів, що насправді (а не тільки тоді, коли цього хочуть політики) виникають на шляху порозуміння між культурами, які не мають ані спільного коріння, ані досить тривалого досвіду спілкування.

1968 р. Кавабата першим із японських письменників отримав Нобелівську премію з літератури *«за майстерність розповіді, яка з надзвичайною чутливістю виражає сутність японської душі»*. Вручаючи премію, Нобелівський комітет відзначив три повісті митця: «Країну снігів», «Стару столицю», «Тисячу журавлів».

У своїй Нобелівській лекції Кавабата сказав: *«Яка б не була міра відчуженості людини від світу, самогубство не може бути формою протесту. Якою б ідеальною не була людина, якщо вона здійснює самогубство, то їй далеко до святості»*. Принаймні ця теза митця ніби не потребує складного перекладу, та він і сам вільно володів англійською і все, що хотів, без жодних мовних перешкод міг повідомити іноземцям. Просто він говорив тоді про те, що насправді його турбувало, з чим він боровся, але, мабуть-таки, не переміг...

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про життєвий і творчий шлях Кавабати.
2. Які дві події, за словами письменника, суттєво вплинули на його творчість? Чому?

II рівень

1. Розкрийте значення термінів «індивідуальний стиль письменника» та «національний колорит». Із чим пов'язана своєрідність японської літератури XX ст.?
2. Чому твори японської літератури, зокрема й сучасної, складні для перекладу європейськими мовами?

III рівень

1. Яких вітчизняних та іноземних літературних впливів зазнав Кавабата?
2. Назвіть основні теми та ідеї повісті «Тисяча журавлів». Стисло перекажіть її сюжет.

IV рівень

1. Як у повісті «Тисяча журавлів» виявився талант спостереження за людьми, з юності притаманний автору? Наведіть приклади з тексту твору.
2. Кавабата отримав Нобелівську премію з літератури *«за майстерність розповіді, яка з надзвичайною чутливістю виражає сутність японської душі»*. Які приклади на підтримку рішення Нобелівського комітету ви могли б навести на матеріалі повісті «Тисяча журавлів»?

«ЖИТТЯ І КОНФЛІКТИ ЦІЛОГО КОНТИНЕНТУ»

(Г. Гарсія Маркес. «Сто років самотності»)

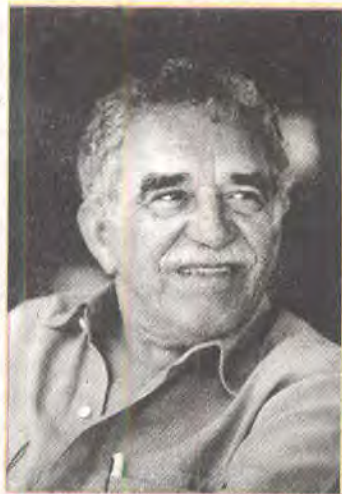
1982 р. письменник з південноамериканської Колумбії **Габріель Гарсія Маркес (народився 1928)** став лауреатом Нобелівської премії з літератури *«за романи та оповідання, у яких фантазія і реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти цілого континенту»*.

Так само ніби від цілого континенту він виголосив свою Нобелівську лекцію, яку промовисто назвав «Самотність Латинської Америки». Зупинившись на умовах життя в Центральній та Південній Америці, Маркес торкнувся теми експлуатації корінного південноамериканського населення. *«Смію думати, — зауважив митець, — що південноамериканська дійсність, а не тільки її літературне відображення, заслужила на увагу Шведської академії»*. На закінчення він зазначив, що письменник відповідає за *«створення утопії, де ніхто не зможе вирішувати за інших, як їм умирати, де любов буде справжньою, а щастя — можливим і де народи, приречені на сто років самотності, знайдуть зрештою право на життя»*. Основний пафос цієї промови полягав у тому, щоб привернути увагу до проблеми нерозуміння культури й життя Латинської Америки світом, і Європою зокрема.

Щойно ми переконалися у «самотності» Японії. Однак там була досить поважна причина — «труднощі перекладу». Не маючи з японцями ані спільного коріння, ані тривалих контактів, європейці змушені задовольнятися тим, що спромоглися зрозуміти, хоча хотіли б більшого... Однак латиноамериканці — прямі нащадки європейців, переважна більшість з них вважає себе ревними католиками. До того ж Латинська Америка не дарма зветься «латинською». Жителі цього регіону розмовляють рідними мовами трьох західноєвропейських народів, і мови ці є прямими нащадками «прамови» Західної Європи — латини. У Бразилії кількість португаломовного населення в рази й рази більша, ніж у самій Португалії; переважна більшість інших латиноамериканських країн розмовляє іспанською; а, наприклад, такий густонаселений острів, як Гаїті, за рідну мову має французьку... Щоправда, реальна розмовна мова кожної з цих країн вже далека від свого європейського «першообразу», відтак аргентинець не завжди зрозуміє не лише корінного іспанця, а й мексиканця.

Однак такі лінгвістичні подробиці не завадили усьому (принаймні іспаномовному) читачтву Латинської Америки 1967 р., коли вперше було надруковано роман Маркеса «Сто років самотності», визнати його автора літературним і культурним представником усієї Південної та Центральної Америки, а самому письменнику жити в Мексиці або на Кубі, подалі від тих небезпечних подій, що відбуваються в його рідній Колумбії.

То, може, справа не так у культурних перешкодах, як у байдужості, що охопила світ? У нас



Г. Гарсія Маркес

є свобода пересування, швидкими темпами розвивається туризм, сучасна людина віддає перевагу відпочинку не в рідному селі, а на Гаїті або Таїті... От тільки що вона там бачить? Звісно, пляжі... На це ще 1952 р. вказав Хемінгуей, показавши у фіналі «Старого і моря» туристів — очевидно, зі США, — які, стикнувшись із драмою «місцевого населення» й особливостями «місцевої» (до речі, також латиноамериканської) культури, геть нічого не побачили. У середині XX ст. такими «туристами» у світі були північні американці — тепер, на жаль, такими стали всі.

Саме на це намагався вказати світові письменник з далекої південної, екзотичної для європейців Колумбії у своїй промові в далекому північному, екзотичному для нього Стокгольмі. І, варто сказати, дечого він таки спромігся досягти, хоча не так своєю промовою, як своїм романом.

Колумбійський прозаїк і журналіст Габріель Хосе Гарсія Маркес народився 6 березня 1928 р. в колумбійському портовому містечку Аракатака на березі Карибського моря. Батьки маленького Габріеля переїхали до іншого міста, залишивши його на бабусю й дідуса. Особливо близький хлопчик був з бабусею, яка оповідала йому численні легенди й казки (вони згодом лягли в основу багатьох творів письменника). Дід Габріеля, полковник у відставці, розповідав онуку «нескінченні історії про громадянську війну своєї молодості». *«Він брав мене в цирк і в кіно й був своєрідною пуповиною, що зв'язувала мене з історією й реальністю»*, — згадував пізніше Маркес.

Після смерті діда (1936) Габріель недовго навчався в Барранкільє, а потім вступив до школи в місті Зіпакіра недалеко від столиці Колумбії Боготи, де здобув ступінь «bachillerato», що приблизно відповідає диплому випускника коледжу в США. 1947 р. Маркес став студентом юридичного факультету Колумбійського університету (не того, названого на честь Колумба, престижного університету в Нью-Йорку, де, як ми тепер знаємо, читав лекції Кавабата, а національного університету своєї рідної Колумбії, також названої на честь відкривача Америки для Європи). Того ж таки року в газеті «Спостерігач», що виходила в Боготі, була опублікована перша повість Маркеса «Третя відмова». Протягом наступних шести років у цій же газеті побачили світ близько дюжини його оповідань. Переїхавши в 1948 р. до Картахени, письменник продовжив свою юридичну освіту й через два роки став репортером в «Геральдо», де вів постійну рубрику «Жираф». 1954 р. Маркес знову повернувся в Боготу й став репортером «Спостерігача».

Як серйозний прозаїк Маркес уперше заявив про себе в 1955 р., написавши повість «Опале листя». У той самий час він друкує в «Спостерігачі» чотирнадцять статей з морського життя, де розкриває факти перевезення контрабанди колумбійськими військовими кораблями. Ці публікації спричинили такий скандал, що газету було закрито, а Маркес, саме відряджений до Європи кореспондентом «Спостерігача», залишився без засобів до існування.

У 1958 р. письменник одружився з Мерседес Барча, що народила йому двох синів — Родріго й Гонсалеса. Два роки пропрацювавши в Європі позаштатним журналістом, Маркес улаштувався в «Пrensa Латина» — кубин-

ського урядового агентства новин, а 1961 р. перебрався до Мехіко, де заробляв на життя написанням сценаріїв і журнальних статей. У цей період з-під його пера виходять повість «Полковникові ніхто не пише» (1961) та збірник оповідань «Похорон Великої Мами» (1962).

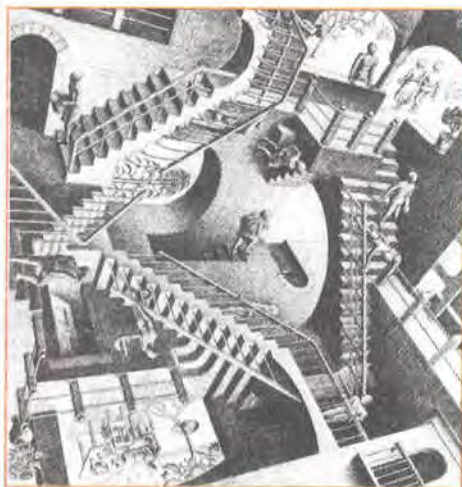
Однак комерційний успіх Маркесу приніс роман «Сто років самотності» (1967). Перше видання книжки, яку чилійський поет Пабло Неруда назвав *«можливо, найбільшим одкровенням іспанською мовою із часів "Дон Кіхота"»*, розійшлося за тиждень і викликало, за словами провідного перуанського письменника Варгаса Льоси (нобелівського лауреата 2010 р.), «літературний землетрус». У цьому романі вигадане село Макондо (списане з містечка Аракатака, де минуло Маркесове дитинство) символізує собою Латинську Америку, а його засновник Буендіа зі своїми нащадками — історію світу. *«"Сто років самотності" — це справжні літературні джунглі, — писав американський критик Вільям Макферсон. — Це фантастичне поєднання магії, метафори й міфу»*.

У центрі наступного роману Маркеса «Осінь патріарха» (1975) постає гіперболізований образ вигаданого латиноамериканського диктатора, що розглядається під різними кутами зору. Новаторський за формою роман «Хроніка оголошеної смерті», що з'явився 1981 р., оповідає про вбивство, по-різному сприйняте різними й ненадійними очевидцями. Роман «Кохання під час холери» (1985) є хронікою майже шістдесятирічних стосунків двох закоханих, які нарешті одружилися в похилому віці під час плавання на пароплаві річкою Магдалена в Колумбії.

Продовжуючи жити в Мехіко, Маркес частину часу проводить і в Картагені, на батьківщині, буває на Кубі. Письменник товаришує з кубинським лідером Фіделем Кастро, незважаючи на те, що політика Куби далеко не в усьому йому подобається. Не написавши в останній час великих за обсягом художніх творів, Маркес натомість часто виступає в публіцистичному жанрі й на початку XXI ст. видав і перевидав збірник своїх статей та промов.

Утім, зоряний час Маркеса — це, безперечно, 1967 рік, коли письменник, якому на той час не виповнилося ще й сорока років, своїм романом *«Сто років самотності»* спричинив «літературний землетрус». 2008 р. в Києві відбулася міжнародна науково-мистецька конференція, присвячена восьмидесятиріччю колумбійського митця: «Вплив магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса на світовий та український культурні процеси». Виступаючи на ній, професор Джин Франко зі США згадувала: *«У 1967 році я була в Буенос-Айресі на презентації першого видання роману "Сто років самотності". На той час за межами Латинської Америки Маркес залишався ще мало відомим, але атмосфера зібрання була сповнена очікуваннями, ніби присутні вже знали, що ця книжка назавжди змінить репутацію латиноамериканської літератури»*.

Створюючи цей знаменитий роман, Маркес мав на увазі передусім версію розвитку свого народу. У символічній формі він відтворив історію Колумбії з другої половини XIX ст. до 1930-х років. Проте твір виявився набагато значущішим, оскільки символічно змалював історію всього людства через історію народу й родини. Історія сім'ї Буендіа — це історія становлення людського суспільства: від патріархального чи навіть матриархального



М.К. Ешер. Відносність

укладу (у перших розділах роману вагому роль часто відіграє саме жінка) до громадянської війни, на якій стає героєм полковник Ауреліано Буендіа, і аж до розвитку капіталістичних відносин.

На перший погляд, родині Буендіа за рахунок віддаленості від світу вдалося жити відокремлено і самим, без втручання ззовні — цього одвічного виправдання народів за свою «погану» історію, творити історію «добру». Проте надто вже схожа ця історія на багато інших. У малому повторюється велике. Так і в розвитку подій роману можна побачити історію майже біблійну: кровозмішення — вбивство —

вихід у «новий світ» — «новий світ» — відкриття законів природи і підкорення їй — розвиток економічний — війни і революції, а потім усвідомлення безглуздя існування й думки про наближення кінця.

Усі названі етапи показано через історію роду, який дав початок цілому народові. Ці люди жили як уміли. Вони кохали й ревнували, народжували дітей і гинули на війні. Проте найголовніше те, що вони побудували Макондо — спочатку селище, а потім місто. І робили це з добрими намірами. Адже й прізвище автор дівбрав для родини промовисте: «буенос діас» означає «добрий день».

Тоді чому ж так трагічно склалася історія роду Буендіа? У романі часто з'являється натяк на фатум або прокляття, що тяжіє над людьми й керує їхніми вчинками. Та чи ж тільки фатум? Адже змінивши себе, людина змінює свою долю. А хто з Буендіа хотів цього? Вони йшли своїм шляхом, покликані власними інтересами — хто до чого. І цікаво, що саме мудрець Ауреліо Бабілоньє, розшифрувавши пророцтво Мелькіадеса, сприяв загибелі роду. Чи не попередження це?

Наприкінці твору розповідається про кінець роду Буендіа. І чи тільки про цей рід? Ауреліо Бабілоньє розшифровує пергаменти, «і все, що у них записано, ніколи більше не повториться, бо тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судилося двічі з'являтися на землі». Отож Маркес відтворює історію людства через історію народу й роду, аби зрозуміти долю світу, великі закони його існування.

У структурі роману можна виявити мотиви, які стають провідними на всіх його рівнях і складають основу твору.

Мотив самотності є в житті кожного представника роду Буендіа. Вони відрізняються від інших людей самотнім виглядом, з яким з'являються на світ. Це почуття відображається в крейдяному колі, яке малюють навколо полковника Ауреліано ад'ютанти (Маркес багато чого навчився в Гоголя — у «Вії» Хома Брут теж малює навколо себе крейдяне коло); у відносинах між

Хосе та Пілар Тернер, які «були не просто матір'ю та сином, а товаришами по самотності». І якщо хтось з мешканців Макондо не гине, то фіналом життя його стає абсолютна самотність.

Наприкінці життя Хосе залишається сам. Ребека самотня у своєму зруйнованому будинку. Сліпота Урсули, усамітнення в лабораторії полковника Ауреліано, мовчазна відстороненість Меме... Усі ці герої наче приречені на відчуженість та самоту. Постійно згадуваний жовтий колір у романі теж є символом забуття, суму, божевілля.

З мотивом самотності тісно пов'язаний *мотив смерті*. Усі Буендія поступово помирають, і тільки смерть стає для них порятунком від важкого життя, жаданим спокоєм. Смерть Ремедіос, розстріл Аркадіо, загибель Ауреліано Хосе, таємничий кінець Хосе Аркадіо мають відтінок якогось безглуздя.

Усьому є першопричина. Усе це відбувається тому, що заснування містечка Макондо починається з убивства. Так само з убивства Каїном Авеля, за Біблією, розпочиналася й історія людства... І фінал зі смертю малої дитини не виглядає вже чимсь непередбаченим. Можна згадати і торбинку з кістками батьків Ребеки, яка з'являлася завжди в несподіваних місцях, поки її не замурували в стіну.

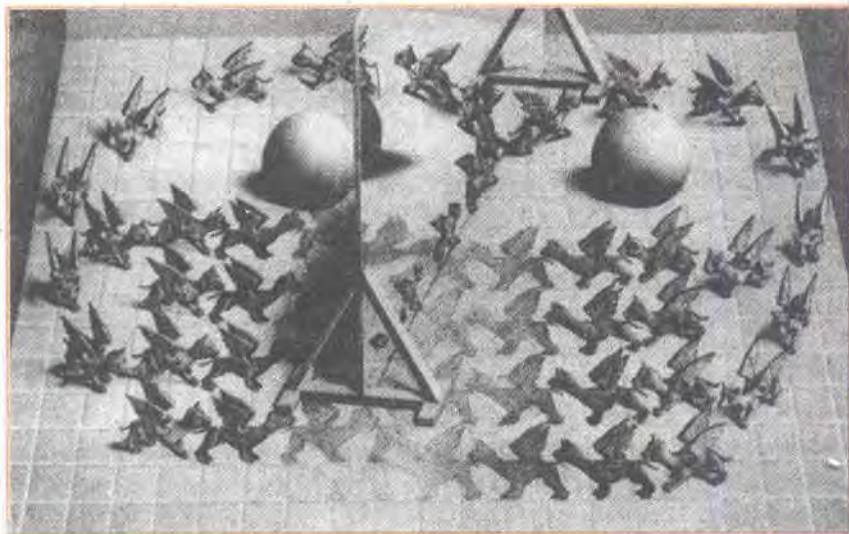
Поступове знищення роду Буендія є характерним прикладом *мотиву занепаду*. Автор постійно зміщує шари часу, то повертаючись у минуле, то забігаючи в майбутнє. У читача виникає відчуття існування невідомих сил, які ніби штовхають родину на руйнівну діяльність і наближають до трагічного фіналу. Наперед відомо, чим закінчаться хімічні досліди Хосе Аркадіо: його «великі» відкриття викликають лише гірку посмішку. І нас уже не дивує, що його зусилля марні, що знецінюються гроші й не плодяться корови. Передбаченою виявляється вся історія цих людей, які помилково вважають, що самі керують своїм життям. Занепадає й саме місто Макондо, яке руйнують то «бананова лихоманка», то злива.

Особливим у романі є *мотив кохання*. Автор вважає, що всі біди Буендія походять з їхньої нездатності любити. Для них це почуття має спотворені форми: або як грубий вияв плоті, або як страх чи боягузтво, або як спопеляюча пристрасть. Навіть символ кохання в романі — Ремедіос Прекрасна — виявляється нездатною любити. Їй невідоме таке почуття, а її краса приносить оточуючим лише смерть.

У романі автор використовує мотиви не лише Біблії, а й античної трагедії, Рабле, Сервантеса та інших. Однак біблійні мотиви все ж таки переважають, а подекуди й утворюють сюжет, який стає чимсь на кшталт язичницького варіанту біблійних подій. Подібно до Авраама, засновник Макондо Хосе Буендія вирушає на пошуки нової землі для своїх нащадків. Злива, яка не припинялася майже п'ять років, нагадує біблійний потоп.

Роман насичений і рисами античних міфів: усіма вчинками героїв роману керує доля, їхнє наближення до трагічного фіналу визначено наперед. Прив'язаний до каштана старий Хосе Аркадіо нагадує прикутого до скелі Прометея.

Критики охрестили латиноамериканський різновид модернізму XX ст. «магічним реалізмом». Справді, головною рисою поезики Маркеса є не-



М.К.Ешер. Магічне дзеркало

збагненний сплав фантастичного та реального, коли неймовірні речі відбуваються дуже буденно. Наприклад, вознесіння Ремедіос Прекрасної, або міні-піднесення на двадцять сантиметрів падре Никанора. І в кожному випадку письменник знаходить спосіб переконати читача в реальності того, що відбувається: Прекрасна Ремедіос піднімається в небо на чудових білих простирадлах, а падре перед кожним вознесінням випиває чашку гарячого шоколаду, що допомагає йому подолати земне тяжіння. Створюється відчуття, що знаходишся на межі реальності й магічної омани.

Ще однією з важливих рис поетики Маркеса можна назвати переплетіння трагічного та комічного, серйозного та смішного. У його творі неможливо відділити веселощі від глибокого трагізму. Саме так сприймаються описи епідемії безсоння, зображення подій громадянської війни. Пародійно змальовуються справді трагічні речі: смерть, насилля влади, вбивства.

Роман Маркеса насичений елементами трагічного абсурду в дусі екзистенціалізму, причому з усіх європейських екзистенціалістів найбільший вплив на автора здійснив А. Камю. За своє життя полковник Ауреліано Буендіа підняв тридцять два повстання, що зазнали поразки, мав сімнадцять синів, які загинули в одну ніч, залишився живим після чотирнадцяти замахів. І від усього цього йому залишається лише вулиця в Макондо, названа його ім'ям. Проте і щодо цього, мабуть, він рано радіє. Маючи досвід безкінечних перейменувань вулиць у «пострадянських» містах, ми можемо впевнено сказати, що й на «постмакондівському» просторі з цим буде не краще.

У творчості Маркеса стикаються міф і реальність, життя і смерть, гумор і трагізм. І в цій боротьбі ніби народжуються нові шляхи перетворення світу. Однак повірити в зміни на краще заважає сама структура роману, у якій закладено вже не модерністську ідею безупинного лінійного руху (хоч би це й був шлях до апокаліпсису), а *постмодерністський циклічний образ світу*.

Макондо існує у повторюваних історичних циклах, які жоден з родини Буендіа не здатен не лише контролювати, а й усвідомлювати. Кожен цикл та його відмінності від іншого маркують лише зовнішні події, сигнали із зовнішнього світу. Останній цикл — ті самі «сто років самотності» — починається з прибуття потяга, переходу бананової компанії під іноземний контроль і масового вбивства страйкарів. «Сто років самотності» від середини ХІХ до середини ХХ ст. — це той відрізок часу, у якому оригінальність Макондо, його несхожість на весь інший світ ще існували всупереч процесам модернізації, що насувалася ззовні.

Щодо майбутнього таких «національно своєрідних» спільнот, то на початку ХХІ ст. воно є добре відомим. Подібні суспільства існують у межах специфічної для аграрних, слабо розвинених країн «третього світу» політичної структури «бананової республіки». У таких суспільствах десяток «елітних» родин насолоджується результатами модернізації, а решта населення («електорат») за мізерну зарплатню забезпечує експорт сировини до розвинутих країн, а з них — імпорт «демократії», яка дозволяє «елітним» родинам керувати по черзі, не віддаючи керма «випадковим людям».

Циклічність часу, що закріплюється сюжетними повторами й прямим перетіканням минулого в майбутнє, розімкнення простору і його незмінність, анахронічність — ось сталі прикмети єдиного *просторово-часового світу (хронотопу)* роману Маркеса. А оскільки цьому роману, як ми переконалися, властива тотальна метафоричність і символіка тексту (жодна деталь не є випадковою — себто неметафоричною і несимволічною), то що вже казати про таку важливу річ, як простір і час?..

Насамкінець слід було б поставити традиційне щодо модерністських епосів запитання: притча чи парабола? Це питання європейська, північно- та й південноамериканська критика піднімала багато разів і відповідала по-різному. Однак через майже півстоліття після виходу в світ «Ста років самотності», з огляду на ті зрушення, що відбулися за цей час під умовною, непевною назвою «постмодернізм», можна було б висловити сумнів щодо коректності самого запитання.

А чому, власне, модерністський епос — чому не постмодерністський? Хто сказав, що принципово нове бачення світу мало зародитися саме в Європі? Хіба ще 1922 р. не пророкував О. Шпенглер, що воно прийде з Латинської Америки?

От він і прийшов, цей справді «магічний», хоч аж ніяк не реалізм (у старому, класичному розумінні цього слова). Магію його відчули на собі всі народи світу. Так, наприклад, наш український «химерний роман» виник під безпосереднім впливом латиноамериканського, завдяки привнесеному ним розумінню того, що національний колорит художнього твору справді може становити одну з його найбільших цінностей.

То що ж таке *магічний реалізм*?

М *Магічний реалізм* — літературний рух, що виник у Латинській Америці після і внаслідок виходу роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» і «став відповіддю на занепад роману, насамперед роману європейського. Завдяки впливу магічного реалізму красне письменство зберегло спроможність бути багатовимірним, пробуджувати думку та

експериментувати. Уявилася обмеженість старих засобів інтерпретації тексту. Відтоді задля його розуміння читач має відчутти себе частиною оповіді — одним із персонажів».

Принаймні так на початку XXI ст. визначила магічний реалізм чилійська поетеса й літературний критик Сесилія Пальма.

Отже, посумувавши трохи за Європою, яка обіцяла об'єднати людство в новому щасливому світі, де найпершою цінністю буде Людина, і відчувши свою самотність, старий кубинець Сантьяго, чи то старий японець Мітані, чи то старий полковник Ауреліано Буендіа повернулися до своїх справ. Може, це й безглузді справи, але хоч вулиця Полковника Буендіа на певний час залишиться на мапі Макондо. А що залишиться від сучасної Європи?

Це запитання аж ніяк не риторичне, і для відповіді на нього залишилася вже остання частина цього підручника. Яка, втім, мусить відповісти ще на одне запитання: а чому сьогодні, у XXI ст., практично жоден латинсамериканський письменник не згадує про магічний реалізм, не дякує Маркесу — як колишній центральній фігурі «латиноамериканського буму»? Може, річ у тім, що, як стверджує аргентинський критик Жозефіна Ладмер, сучасне життя — це здебільшого життя «*перехідних спільнот, буття яких уже не зумовлюють національні й територіальні чинники*»?..

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть про життєвий і творчий шлях одного із найстарших і найвидатніших сучасних письменників Г. Гарсія Маркеса.
2. На чому наголошував Г. Гарсія Маркес у своїй Нобелівській лекції 1982 р.? Як він її назвав і чому?

II рівень

1. Про що йдеться в романі «Сто років самотності», яка його головна тема?
2. Знайдіть у тексті роману «Сто років самотності» приклади підкреслено «буденного» зображення автором фантастичного як характерної ознаки магічного реалізму.

III рівень

1. Читачі й критики роману «Сто років самотності» відразу помітили тотальну метафоричність і символічність тексту, у якому жодна деталь не є випадковою (тобто неметафоричною і несимволічною). Наведіть приклади можливого метафоричного або символічного тлумачення будь-якого епізоду (деталі) цього твору.
2. Чи можете ви розрізнити реальність і вигадку в романі Маркеса? Якщо вам це вдалося, наведіть приклади. Якщо ні, то чому?

IV рівень

1. Міф про Макондо нагадує міфи давнини. Які і чим саме? Наведіть приклади.
2. Перечитайте визначення магічного реалізму, у якому цитуються слова чилійської поетеси й літературного критика С. Пальми. Про обмеженість яких «старих засобів інтерпретації тексту» у них йдеться? Чому, наприклад, інтерпретація твору магічного реалізму як роману-притчі і навіть як роману-параболи заздалегідь збіднює його зміст? Чи можна тлумачити його як роман-міф? (Відповідь доведіть на матеріалі роману «Сто років самотності»).

ПІДСУМКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Пригадайте вивчене на уроках історії і поясніть, чому саме Європа стала центром розвитку світової цивілізації і культури у XIX–XX ст.
2. Де відбуваються події, описані у творах Е.М. Хемінгуея 1920–1930-х років? Чому цей американський письменник приділяє так мало уваги США як місцю дії своїх творів?
3. Наскільки точно можна визначити місце дії повісті Е.М. Хемінгуея «Старий і море»? Чому автор цієї притчі про сучасну людину не обрав місцем дії Європу або США?
4. Що спільного в характерах і світоглядах головних героїв повісті «Старий і море» (Сантьяго) та роману «Чума» (Ріс, Тарру)?
5. Чим зумовлений вибір головного героя одного з найважливіших творів Б. Брехта «Життя Галілея»? Як цей герой символізує долю вченого, взагалі інтелектуала, людини культури в післявоєнному світі?
6. Пригадайте вивчене у восьмому класі і розкажіть про своєрідність японської середньовічної культури та літератури. Чи можна стверджувати, що деякі з цих рис збереглися у XX ст.? (Наведіть приклади з творчості Кавабати).
7. Чому роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» відразу зажив слави не лише на батьківщині письменника (тобто в Колумбії), а й у всьому латиноамериканському регіоні і вже потім — у всьому світі?
8. Скориставшись знаннями з історії, поясніть, у чому полягають суть і мета модернізації націй і суспільств наприкінці XX — на початку XXI ст., схарактеризуйте проблеми глобалізації. Як співвідносяться культурне завдання плекання національної своєрідності із завданням модернізації суспільства? (Наведіть приклади з японського та латиноамериканського життя, описаного в романах Кавабати та Г. Гарсія Маркеса).
9. Тяжіння до міфологізації дійсності критики вважають однією з провідних рис світової літератури другої половини XX ст. Підтвердьте або спростуйте цю тезу, порівнявши між собою всі твори, проаналізовані у третій частині підручника.
10. Поміркуйте, чи точно назва третьої частини підручника відбиває основний пафос проаналізованих у ній творів? (Відповідь поясніть).

Germany

Regensburg

Czech



Ulm

Regensburg

Münch

Austria

Hungary

Slovenia

Croatia

Bosnia



Italy



Ukraine

Romania



Galati Izmail
Braila Tulcea Sulina

Drobeta-Turnu Severin

Bucuresti Cernavoda

Ruse

«ВТЕЧА КУЛЬТУРИ»,
АБО НАЗАД
ДО ГУТЕНБЕРГА

(Із літератури кінця XX – початку XXI століття)

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

«ПЕРШИЙ ПИСЬМЕННИК ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ»

(М. Павич. «ДАМАСКИН»)

Коли сьогодні латиноамериканські письменники з гордістю зазначають, що винайдений ними «магічний реалізм» був відповіддю на занепад європейського роману, то з ними важко не погодитися. Якщо із сьогоднішнього поглянути на добу 60–70-х років XX ст., коли в Латинській Америці розквітав «магічний реалізм», справді доводиться визнати, що саме в цей час література в Європі вперше, але чи не остаточно, поступилася першістю іншим мистецтвам – театру і особливо кіно.

Та й у театрі, скажімо, та ж «драма абсурду» на чолі з її метрами – французькими драматургами Семюелем Беккетом та Еженом Йонеско – вже перейшла пік новаторства і пік популярності (1969 р. ознаменований присудженням Беккету Нобелівської премії). Що ж до модного руху «експериментального роману» французьких письменників Наталі Саррот та Алена Роб-Гріє, то мода швидко минула, а екстравагантна вигадка «роману без людини» залишилася в історії літератури як експеримент з негативним результатом.

Отже, свою «спроможність експериментувати» у той час довів лише латиноамериканський роман, а слідом за ним – будь-який (японський, український тощо), позначений національним колоритом або й національною загадковістю. Розуміння ж обмеженості старих, модерністських, засобів інтерпретації тексту прийшло внаслідок падіння читацького інтересу до літератури як притчі або параболи.

Від літератури більше не чекали мудрості. Письменник став «не більшим» за читача. Читач хотів і собі активної позиції, волів «відчутти себе частиною оповіді – одним із персонажів». А якщо вже й дізнаватися про щось із книжок, то про щось конкретне.

В останні десятиліття XX ст. у книгарнях Європи й Америки з'явилися спеціальні полиці з написом «The bestsellers». На них стояли видання, що найкраще продавалися – незалежно від теми та призначення. Тоді книжки науково-популярні й науково-фантастичні, біографічні, історичні почали поступово витісняти з полиць бестселерів гонорливих представників красивого письменства.

А от у книгарнях Белграда одного чудового дня 1984 р. зчинилася тиснява й плутанина. Покупці вихоплювали один в одного дивну книжку під назвою «Хазарски речник» («Хозарський словник») або обмінювалися такими, зовні однаковими, книжками. Та придивившись, на обкладинках цих книжок можна було прочитати: «Жіночий примірник» або «Чоловічий примірник». Чи так вже їм кортіло прочитати про якихось прадавніх хозарів?..

По-перше, чом би й ні? Як шойно було сказано, книжки з історії, та ще й цікаво, оригінально написані, саме в той час обігнали за популярністю красне письменство. Такий цікавий факт: російський історик Лев Гумільов

за накладками видань своїх книжок (до речі, одна з них називається «Хозари») і кількістю перекладів іноземними мовами далеко обійшов свого батька — класика поезії «срібної доби» Миколу Гумільова...

А по-друге — цікаво ж було знайти собі примірник, відповідний статі. Та ще, відкривши книжку, читачка або читач дізнавалися, що тепер їй (йому) слід знайти собі пару з примірником протилежної статі...

Ще не було ані комп'ютерних ігор, ані Інтернету з його соціальними мережами. Була лише потреба у всьому цьому (технічна можливість завжди є відповіддю на потребу). І автор «Хозарського словника» чи не першим її вгадав. Хто ж він такий, цей загадковий автор?.. Власне, нічого загадкового. Письменник «не більший» за читача жив зовсім поряд, у столиці тоді ще Югославії — Белграді.

Сербський письменник **Милорад Павич (1929—2009)** народився, за його власними словами, «*на березі однієї з чотирьох райських річок*», себто Дунаю. Якщо пригадати образ цієї річки у слов'янському (зокрема, українському) фольклорі — з письменником важко не погодитися.

У своїй «Автобіографії» Павич чесно зізнавався, що до 1984 р., тобто до «Хозарського словника», «*був найменш читаним письменником*» у своїй країні, «*а від того року і надалі найбільш читаним*»: «*Я написав роман у вигляді словника, другий — у вигляді кросворда, третій у вигляді клепсидри і четвертий — як довідник для ворожіння картами таро. Я намагався якнайменше зашкодити людям цими романами. Гадаю, роман — це рак. Він живе за рахунок своїх метастазів. День у день я все менше письменник своїх книжок, а все більше письменник майбутніх, які, можливо, ніколи не напишу. Як не дивно, мої книжки дотепер перекладалися шістьдесят шість разів різними мовами. Коротше кажучи, я не маю біографії. Маю лише бібліографію. Критики у Франції та Іспанії зазначили, що я перший письменник ХХІ століття, який жив у ХХ-му, коли потрібно було доводити безневинність, а не провину*».

Утім, на початку «Автобіографії» Павич писав так: «*Я письменник уже двісті років. Далекого 1766 р. якийсь Павич видав у Будиму збірку віршів і відтоді вважається в колі письменницької родини*». Отже, письменник не претендує на роль нащадка давнього літератора — прізвище поширене... Навіть і краще, як не предок: «*Я письменник уже двісті років...*».

Однак продовжимо вивчати «Автобіографію»: «*Перший раз мене бомбардували, коли мені минало дванадцять. Удруге — коли минало п'ятнадцять. Між тими двома бомбарду-*



М. Павич



Обкладинки «жіночого» та «чоловічого» примірників «Хозарського словника»

ваннями я вперше закохався та під німецькою окупацією вимушено вивчив німецьку мову. У той час я потай вивчив і англійську від одного пана, який палив запашний тютюн. Тоді ж я вперше забув французьку (потім я забував її ще двічі). Нарешті в одній собачій буді, де опинився, рятуючись від англо-американського бомбардування, один колишній царський офіцер почав давати мені уроки російської мови за книжками поезій Фета й Тютчева: інших він не мав. Сьогодні вважаю, що навчання було для мене свого роду перетворенням у різних чарівних звірів. Я любив двох Йованів – Йована Дамаскина та Йована Златоуста».

Було ще одне бомбардування Белграда – авіацією НАТО в 1999 р. Так сербів покарали за злочини, яких вони не чинили: «Я нікого не вбивав. Натомість убили мене. Задовго до смерті. Для моїх книг було б краще, якби їх автором був якийсь турок чи німець. Я був найвідомішим письменником найупослідженішого народу в світі – сербського народу. XXI століття для мене почалося *avant la date* [передчасно], 24 березня 1999 р., коли НАТО впродовж сімдесяти восьми днів бомбардувало Белград та Сербію. Відтоді Дунай, на берегах якого я народився, вже не судноплавний...»

1998 р., за рік до цих подій, Павич випустив збірку оповідань «Скляний равлик». Особливу увагу сербських читачів і критиків привернуло вміщене в ній оповідання «Дамаскин».

Чому саме цей твір так зацікавив земляків письменника? Може, знову якісь «спецефекти»? Та ж звісно, як без цього. Однак не лише цим цікаве «оповідання для комп'ютера та циркуля» – усі вже звикли до таких витівок Павича: «Читач може сам обрати, в якому порядку читати наступні два розділи, – спочатку розділ “Спочивальня” або спочатку розділ “Їдальня”. Від цього вибору залежить, який з двох розділів читач обере за кінець оповідання».

Так, Павича не дарма називають «першим письменником третього тисячоліття». У його творах реалізовані прагнення нової, «нелінійної літератури»: вони є гіпертекстами, тобто їх, як в Інтернеті, можна читати як з початку, так і з будь-якого фрагмента. Насамперед це стосується «Хозарського словника» та оповідань «для комп'ютера»: вони є інтерактивними, тобто читач може не лише сприймати будь-який твір таким, як його написав автор, а й сам бути співавтором: обирати шлях читання тексту, додавати або «видаляти» його фрагменти й цілі сюжетні лінії.

Проте самими лише подібними «комп'ютерними» прийомами вже годі було заманити читача: усе ж таки надворі був не 1984, а 1998 р., і комп'ютерні ігри увійшли в широкий вжиток. Утім, тут не ігри, тут дещо інше: як не дивно, старі літературні шати – тема, ідея... Адже не даремно Павич писав у «Автобіографії», що «любив двох Йованів» і одним з них був Йован Дамаскин, а другим Йован Златоуст. Та в оповіданні йдеться не про святого візантійського богослова Йована Дамаскина, а про простого, але дуже вправного сербського будівничого XVIII ст., що «дістав ім'я за Йованом Дамаскином, який будував храми в серцях людей».

У першому розділі твору – «Будівничі» – Йован знайомиться з новою замовницею, панночкою Атилією, що розповідає йому свій сон. Їй наснився суджений: на його передпліччі шрам у вигляді заплученого ока. Наприкінці першої частини вона закотила рукав Дамаскинової сорочки й

побачила на його руці шрам у вигляді заплющеного ока.

Далі написано: *«Перше перехрестя. Читач може сам обрати, в якому порядку читати наступні два розділи: спочатку “Третій храм”, а якщо він читає з комп’ютера, то хай натисне “мишкою” на це слово; або спочатку розділ “Палац”, і тоді відповідно хай клацне на це друге слово. Безперечно, читач може не зважати на мої зауваження й читати оповідання звичайно, як будь-яке інше».*

Навмання обираємо *«Палац»*, відповідно клацаємо на це слово. У цьому розділі ми, зокрема, дізнаємося, що *«як і святий отець Дамаскин, його тезоіменник... майстер Йован послуговується небесною математикою, а вона різниться від земної».*



Святий преподобний
Йован Дамаскин

Як саме та для чого саме *«Йован послуговується небесною математикою»*, ви можете дізнатися в Інтернеті — це просто. Знайдіть через будь-який «пошуковик» *«Дамаскин»* Павича, зайдіть на Друге перехрестя й клацніть або *«Спochивальню»*, або *«Ідальню»*: залежно від того, який інтер’єр для фінальної сцени вам більше до смаку. І будьте певні, що обидва описані зі смаком. Адже улюблені художні засоби автора — це розгорнуті (схожі на барокові) метафори, парадоксальні портрети та пейзажі, всіляке «плетиво словес», як у його улюблених візантійських «златоустів», яке перемежується з наукоподібною «каталогізацією», що створює «віртуальний історизм»: *«...у Сербію перейшло вісімсот сербських каменярів і мулярів з Осата, й усі вісімсот — на ймення Йован. Потім вони в якомусь будівничому шалі гунули, наче повинь, на бойовище, де тільки-но відгриміла війна між Австрією та Туреччиною. Унебувалому злеті злилися з ними в Подунав’ї, передчуваючи великі справи, також муляри з Карловців, Земуна, Сремської Митровиці, Нового Саду, Осієна, Танчева, Руми, з білого світу та з чорної рівнини. Ці “інджиніри”, “дунджери”, “баукюнстлери”, “баугауптмани”, “будівничі та столяри”, “маормайстри”, “мармурувальники” вдень купували лошаків, уважно придивляючись, чи ті добре пасуться й п’ють, послуговуються всіма п’ятьма органами чуття, бо інакше нічого не були б варті, а вночі бачили в снах, нібито стоять на березі зниклого моря, що в їхніх снах і надалі шуміло та котило хвилі чорної ріллі з півночі на південь Панонії, вдаряючись у Белградські гори».*

Чи вам це нічого не нагадує? Якщо нагадує дещо, то певно ж не підручник історії. Радше такі ж сухі, протокольні, «каталогізовані» описи чарівного Макондо... Таж не лише в екваторіальних джунглях Колумбії бувають дива, а й «на березі однієї з чотирьох райських річок». Утім наші слов’янські дива й наше слов’янське чаклування за допомогою «небесної математики» якісь світліші. Наші райські річки багато разів бомбардуваннями намагалися перетворити на пекельні, але то марна річ. У пеклі живуть пекельні істоти, а не вісімсот будівничих Йованів, кожен з яких знається на «небесній математиці». Напередодні 1999 р. видатний сербський національний митець — хоч там «віртуальний», хоч комп’ютерний, хоч який — знав і відчував, що країні знову конче знадобляться будівничі...

Дарма, відбудуємось — і будемо відбудовуватися знову й знову. На тому стоїмо.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Розкажіть, як зможете, біографію М. Павича, який, за його власним виразом, *«не мав біографії — мав лише бібліографію»*.
2. Розкажіть про експеримент М. Павича з *«Хозарським словником»*, після якого з *«найменш читаного у своїй країні»* письменника він перетворився на *«найбільш читаного»*.

II рівень

1. Стисло схарактеризуйте занепад європейського роману в 1960—1970-х роках і *«відповіді»* на цей занепад: західноєвропейської культури; Маркеса та його латиноамериканських послідовників; Павича та його слов'янських послідовників (наприклад, українця Ю. Андруховича).
2. Якщо ви маєте примірник *«Хозарського словника»*, відповідний вашій статі, знайдіть собі пару серед однокласників (однокласниць).

III рівень

1. Якщо ви вже спробували почитати М. Павича в Інтернеті, розкажіть, чим це відрізняється від читання його паперових видань. Чому Павича називають *«першим письменником третього тисячоліття»*?
2. Якщо ви читали оповідання *«Дамаскин»* в Інтернеті, розкажіть, який варіант фіналу обрали і порівняйте його з варіантами, обраними однокласниками.

IV рівень

1. Висловіть свої припущення щодо того, за допомогою яких засобів *«небесної математики»* М. Павич зробив темою та ідеєю оповідання *«Дамаскин»* відбудову Сербії, яка тільки наступного року зазнала бомбардування НАТО.
2. Що значить для митця *«бути національним»*? Чи згодні ви з тим, що М. Павич є видатним сербським національним митцем? Відповідь обґрунтуйте на матеріалі аналізу оповідання *«Дамаскин»*.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

«ПИСАТИ – ЖАХЛИВО»

(П. Зюскінд. «Запахи»)

«Якщо ти рухаєшся в тому напрямі, в якому зростає твій страх, то ти на правильному шляху», — говорив М. Павич. Це — загальний закон творчості. А от інший популярний європейський митець, на двадцять років молодший за сербського колегу, представник щасливішого покоління і мешканець країни, яка за його життя не зазнала бомбардувань, стверджує, що писати йому не просто страшно (це було б нормальним відчуттям генія), а жахливо: «Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз».

Автор такого роману і таких слів — німецький письменник **Патрік Зюскінд** (народився 1949 р.). Того самого 1984 р., коли п'ятдесятип'ятирічний, але ще нікому не відомий Павич, долаючи природний страх, ризикнув на експеримент з «Хозарським словником», тридцятип'ятирічний Зюскінд, долаючи надприродний жах, ішов до ранньої світової слави й неабиякого комерційного успіху свого роману, який понад вісім років протримався в списку світових бестселерів, перекладений сорока шістьма мовами (навіть мертвою латиною!) і проданий у кількості близько п'ятнадцяти мільйонів примірників.

Роман «Запахи. Історія одного вбивці» (оригінальна назва «Das Parfum», що можна перекласти як «Дух», або «Запах», або «Аромат») було видано 1985 р. Ефект, що справила ця подія, можна було б порівняти з вибухом потужної бомби в голові інтелігентного європейського читача, який за умов уже звичної «кризи європейського роману» відкрив черговий «історичний роман», аби згаяти час. Словосполучення «віртуальний історизм» тоді ще не вигадали, відтак освічений європейський читач був геть не підготовлений «до такого» — ані критикою, ані системою викладання літератури в школах та університетах. Він був покинутий напризволяще, сам на сам із жахами й потворами, запропонованими молодим, ще мало кому відомим Зюскіндом. Хто ж такий цей письменник і звідки він узявся на читацькі голови?

Патрік Зюскінд народився в містечку Амбах у хорошій інтелігентній сім'ї. Його батько, Вільгельм Емануель Зюскінд, був письменником, перекладачем, журналістом, мати — вчителькою фізкультури, старший брат Мартін — журналістом. Хлопець виріс у невеликому баварському містечку Гольцгаузен, де відвідував спочатку школу, а потім гімназію. Після альтернативної служби в армії Зюскінд вивчав середньовічну та новітню історію в Мюнхенському університеті (це добре помітно в «Запахах»), певний час працював у патентному відділі фірми «Сіменс», тапером у танцзалі, тренером з настільного тенісу; ще студентом розпочав кар'єру журналіста. 1974 р. письменник на-



П. Зюскінд

вчався в Екс-ан-Провансі (Франція), аби покращити знання французької, потім вивчав англійську, іспанську, латинську, грецьку, а також політологію, мистецтво та теологію.

Донедавна Зюскінд з дружиною і сином мешкав у Мюнхені, нині живе переважно в Кельні. Письменник майже не дає інтерв'ю, не виступає на публіці і відхилив декілька нагород, які йому було присуджено за літературні досягнення. Він навіть не з'явився на світову презентацію екранізації «Запахів», що відбулася 7 вересня 2006 р. в Мюнхені. До того ж у світі офіційно існує лише три його світлини.

1980 р. Зюскінд написав моноп'єсу «Контрабас», що була поставлена на сцені Мюнхенського театру і всупереч скептичним прогнозам автора принесла йому визнання на батьківщині. За п'ять років по тому, як уже зазначалося, вийшов роман «Запахи», згодом «Голубка» (1987), «Історія пана Зоммера» (1991); «Три історії та одне спостереження» (1995), «Про любов та смерть» (2006). Крім того, Зюскінд є автором або співавтором кіносценаріїв «Звичайне божевілля» (1980), «Монако Франце» (1982), «Кір Рояль» (1986), «Россіні, або Вбивче питання, хто з ким спав» (1997), «Шукати та знайти любов» (2005).

Очевидно, біографією Зюскінда, як і Павича, буде бібліографія. Побажати такого людині в наш неспокійний час – це те ж саме, що побажати їй здоров'я і щастя, тож давайте щиро побажаємо цього пану Зюскінду. А якщо задля комерційного успіху книжок у XXI ст. конче необхідно «доводити свою провину, а не безневинність», то автор «Запахів» цей мінімум «іміджевої розкрутки» вже відпрацював – як самим романом, так і достатнім мінімумом інтерв'ю з його приводу. У них Зюскінд заздалегідь скаржився на критиків (які ще не встигли нічого про нього написати) й характеризував своє письменство як відмову від «нешадного примусу до глибини», якої нібито критики від нього вимагали. *«Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз»*, – тверезо попереджав він читачів і, головне, критиків уже 1985 р.

«У вісімнадцятому сторіччі у Франції жила людина, яка належала до найгеніальніших і найогидніших постатей цієї епохи». Так починається роман *«Запахи. Історія одного вбивці»*. Попри уточнюючий підзаголовок – *«Історія одного вбивці»* – книжка виходить за межі легенди, історичного детектива або психологічної драми. «Запахи» можна порівняти з визнаним шедевром «Ім'я Рози» сучасного італійського письменника Умберто Еко. Хоча обсяг роману Зюскінда невеликий, а його інтрига не так заплутана, як у романі Еко, проте він так само тримає читача в напруженні.

Невідомо, чи читав Зюскінд «маленьку трагедію» О. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі», дія якої відбувається приблизно в той самий час, що й дія «Запахів» і де сказано, що геній і злочин – речі несумісні, але у своєму романі він ніби взявся довести протилежне. Якщо спробувати сформулювати ідею «Запахів», то вона вийде досить банальною: сила генія може бути творчою або руйнівною залежно від того, що супроводжує його – любов чи ненависть. Якщо геній обирає шлях зла, безмірна сила його таланту знищує його самого й не залишає нічого корисного для світу. Тому історія й не зберігає імен таких людей, хіба що, як виняток, Герострата.

Сюжет роману Зюскінда нагадує легенду або виписки з історичної хроніки. Завдяки щасливому випадку головний герой Жан-Батіст Гренуй не був убитий своєю злиденною матір'ю відразу після народження. Хлопець виріс без любові, з дитинства працював як віл і довгий час єдиним його прагненням було вижити на біологічному рівні. «Гренуй» у перекладі з французької означає «жаба». Жорстокий, потворний, спритний, ненажерливий, він і справді скидається на цю істоту, але від природи наділений неймовірним для людини нюхом. Як жаба, Гренуй — «холоднокровний», але відчуває тепло живої плоти. Як тварина, він вбиває не з ненависті чи заздрощів, а для того, щоб вижити.

Зюскінд відкриває нам таємницю людських стосунків. Запах, вважає автор, впливає на нашу підсвідомість і викликає в нас певні почуття, хоча ми навіть не здогадуємося про їхнє джерело. Саме таке відкриття робить Гренуй і вчиться відтворювати будь-які аромати, а потім і почуття. Його відкриття призводить до катастрофічних наслідків. Один з них полягає в тому, що герой не залишає нам чудотворного рецепта: ми приречені здогадуватись про його склад і самотійно шукати цей божественний запах любові — це якщо сприймати дію на «сентиментальному» рівні. Проте які ж можуть бути сентименти, якщо Гренуй, ця жахлива потвора, задля приготування своїх парфумів холоднокрівно вбиває одну жертву за іншою?..

Ті критики, які не схильні до «сентиментального» сприйняття літератури, і ті, які не вірять у «науково-психологічні відкриття» сучасних романістів, а також і ті, що згодні з вичерпаністю модерністських інтерпретацій такого типу роману, як параболи або притчі, пропонують поставитися до основного «магічного образу-символу», себто до парфумів, як до іронічної метафори сучасного мистецтва.

Мистецтво, твердять ці критики, завжди шукає. Шукає теми, образи, алегорії, символи, загалом форму подання того, чим переймається митець. Загальні тенденції зазвичай розвиваються паралельно в декількох видах мистецтв, що залежить і від загального стану культури, і від проблем, що хвилюють художників у широкому значенні цього слова. Перше зумовлює форму. Друге — теми. Розвиток науки в XIX ст. та віра в те, що усьому можна знайти раціональне пояснення, спричинили розквіт реалізму, у крайній формі — натуралізму. Однак світ ускладнювався: руйнувалися культурні кордони між країнами, ламалися звичні устрої і мистецтво, намагаючись художньо зрозуміти ці зміни й водночас надихаючись небаченим масштабом процесів, почало шукати пояснення часом в ірраціональному, а форми втілення ідей теж створювалися нові. Так виник модернізм. Утім, і в глобалізації була своя межа — настав час, коли людство вжахнулося необмеженості



Е. Воргол. Мавпочки



Кадри з художнього фільму «Парфюмер: історія одного вбивці»
(режисер Т. Тиквер, 2006 р.)

власних можливостей у галузі руйнування, як фізичного, так і духовного. Руйнувалася межа між високим і нищим, елітарним і масовим, грою та реальністю — між усім. Хаос прийшов у думки митців. Те, що вчора здавалося благом, на очах почало перетворюватись на страхіття. І митці, як люди душевно більш чутливі й вразливі, почали шукати шляхи втечі від глобального у приватні «локальні світи» постмодернізму, де замість героїчної експансії до великих ідеалів, людина дістала можливість пожити приватним життям.

Свобода модернізму — свобода від існуючих обставин та зовнішніх обмежень. Свобода постмодернізму — спроба звільнитися від диктату глобальних ідеалів. Навіть таких, як принцип «чистого мистецтва», або «мистецтва заради мистецтва». Хіба має принципове значення, як конкретно називається агресивне глобальне «щось»?

Навіть, якщо відволіктись від течій (хоч архітектурних, хоч літературних), різні види мистецтва мають різні ступені абстрактності. Найабстрактнішим зі звичних, традиційних і визнаних видів мистецтва вважається музика. Однак Зюскінд у своєму романі вивів на сцену вид мистецтва абстрактніший за музику — мистецтво створення запахів. Символічне мистецтво, обране письменником саме для того, щоб підкреслити головний принцип «чистого мистецтва», яке при цьому ніби тяжіє до реалізму.

Але — як? Герой його твору, щоб відтворити найкращі, найпривабливіші пахощі, вбиває їхніх власників. Він — геній, але його геніальність жахлива, як наслідки діяльності будь-якого фанатика, що здобув безмежну владу над іншими. Та й саме це мистецтво навіть «у нормі» вже передбачає перетворення живого — квітів — на мертву, штучну речовину. Надто детально змальовує письменник цей непривабливий технологічний процес, відверто називаючи те, що роблять з квітами, «вбивством».

Жан-Батист Гренуй, головний герой роману, — втілення відразу кількох принципів, проти яких виступає автор і вся течія постмодернізму.

Скільки разів були оспівані в літературі люди, що жили «однією, але полум'яною пристрастю», самозречені подвижники, що були готові і власне, і чуже життя принести в жертву певній ідеї. Ідеї прекрасного, наприклад. Ідеї, що може ввести в оману й інших: люди, що бажали роздерти на шматки вбивцю, раптом буквально закохуються у Гренуя, зустрівшись з його шедевром — парфумами, що відтворюють запах убитих красунь.

Так, Гренуй творить диво. І тим, хто не знає, яку ціну було заплачено за створення його шедевра та справжню мету цієї людини – владу над іншими, його «твір мистецтва» може здатися прекрасним. Та чи варте мистецтво такої ціни? Чи часто замислюємося ми, до яких особистих цілей прагнуть деякі беззаперечні генії? Адже будь-яка ідея – художня, наукова, політична, що несе в собі необхідність насильства, надто схожа на парфуми Гренуя. Його шедевром можна захоплюватися, як будь-якими шедеврами такого типу. Можна обожнювати його разом із автором-убивцею. Схожими шедеврами рясніє ХХ ст. Таланти знаходять шанувальників. Але хіба легше від того жертвам відстороненої ідеї? Та й сам химерний митець, виявляється, не дістав очікуваного задоволення від того, що створив: *«Те, чого він завжди пристрасно бажав, а саме щоб його любили інші люди, у момент успіху стало йому нестерпним, бо сам він не любив їх, він їх ненавидів»*.

І зрештою Гренуй з'їдають у прямому (а насправді – символічному) значенні, саме тому, що він своїм генієм викликав таку любов. Усе високе мистецтво парфумера-убивці було суцільною оманюю, ілюзією, як сам його образ в очах обдурених людей – цей геній насправді не мав ані власного запаху, ані чогось людського в своїй природі. Не випадково Зюскінд неодноразово порівнював свого героя з кліщем, тобто з паразитом. Ані собі, ані іншим нічого реально доброго не може принести подібне мистецтво – така думка виникає, якщо уважно читати роман. Варто замислитись над ним, говорять критики-постмодерністи, щоб не дати ввести себе в оману новим геніям-зłodіям.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Поясніть афоризм М. Павича, яким розпочинається шойно прочитаний вами розділ. Чи згодні ви з думкою, що це твердження можна вважати одним із загальних законів творчості?
2. Поясніть слова П. Зюскінда з приводу «Запахів»: *«Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз»*.

II рівень

1. Порівняйте проаналізовані вами афоризм М. Павича та висловлювання П. Зюскінда про свій роман. Хто з цих письменників говорить про один із загальних законів творчості, а хто – про те, що іноді змушений робити митець у сучасних умовах. Чи справді він «змушений», чим саме і чому?
2. Стисло перекажіть фабулу роману П. Зюскінда «Запахів».

III рівень

1. Як ви розумієте вислів «віртуальний історизм»? Порівняйте у цьому сенсі роман П. Зюскінда «Запахів» з оповіданням М. Павича «Дамаскин».
2. Яке значення має фінальна сцена «Запахів» для розуміння ідеї твору?

IV рівень

1. Визначте тему та ідею роману «Запахів».
2. У шойно прочитаному вами розділі підручника наводяться різні думки сучасної критики щодо «остаточного розв'язання» теми «генія та злочину» в романі П. Зюскінда. На матеріалі роману висловіть своє особисте ставлення до цієї проблеми.

ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ

Спомин про майбутнє, або Нейсні обрії постмодернізму

Отже, настав час зупинитися. Спокійно і без зайвих сентиментів оглянути минуле. І подумати, чи справді там, у минулому, є щось таке, що хотілося б узяти із собою в майбутнє.

Ідеться не про останнє завдання в цьому підручнику, принаймні не лише про це. Попередній абзац мав на меті стисло схарактеризувати ставлення «типового» сучасного фахового письменника, у якого «немає біографії», але вже є солідна бібліографія, до того, чим він займається.


Не маючи і не бажаючи біографії (у значенні бунтів, поривань і вагань своїх попередників-модерністів), такий письменник-постмодерніст задумав, вимріяв і, наскільки це можливо, здійснив утечу від глобального в приватні «локальні світи» постмодернізму, де, ніби навек позбувшись героїчного прагнення великих ідеалів, людина натомість дістала можливість пожити приватним життям. Чого і нам, своїм читачам, широко бажає.

А оскільки власної біографії немає і своїм сучасникам її не бажають, то й доводиться з таких позицій або обирати історичний сюжет, або створювати свій віртуальний світ у жанрі «фентезі». Та, власне, й сама реальна історія, як ми бачили, за таких підходів стає віртуальною і фантазійною попри ґрунтовну історичну освіченість солідного автора. Читаючи скептичні постмодерністські історичні «огляди», мимохіть пригадуєш афористичну дискусію персонажів Б. Брехта: «*Нещасна країна, у якій немає героїв!*» — «*Нещасна та країна, яка потребує героїв!*».

Свобода модернізму — це свобода героя, куплена дорогою ціною. Це свобода від існуючих обставин і зовнішніх обмежень. Натомість свобода постмодернізму — це свобода від такої свободи; свобода від героїзму, від необхідності жертвувати; свобода від диктату глобальних ідеалів. Такі настрої почали виникати в інтелектуалів Західної Європи, США і Канади десь наприкінці 1980-х років, коли сама собою розпалася «імперія зла» СРСР, коли звільнили «в'язнів соцтабору» і не стало з ким і за кого боротися. Тоді ці настрої вважалися випадковими й нетривалими. Проте навіть поява нового глобального ворога — світового тероризму — їх не змінила.

«Постмодернізм» як утома від «модерну» (тобто від «сучасн ості» ХХ ст.) благополучно перетнув хронологічну (1 січня 2001 р.) і навіть історичну (11 вересня того ж року) межу ХХ ст., з його старими пріоритетами й старими загрозами, та ХХІ ст., з його новими пріоритетами й новими загрозами та «глобальними викликами».

Постмодернізм довелося писати без лапок, поважати і вважати за епоху в житті світової літератури й культури кінця ХХ — початку ХХІ ст. І хоч будь-яке визначення незавершеного процесу є передчасним, можна спробувати дати принаймні попереднє визначення постмодернізму. Наприклад таке...

 **Постмодернізм** (лат. *post* — після і англ. *modernism* — те, що після модернізму) — це напрям літератури та мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст.; яскраве культурне, мистецьке, літературне явище зі своїми ґрунтовними теоретико-філософськими засадами — такими, як відмова від монопольного права автора на істину, гра письменника з текстом і з читачем,

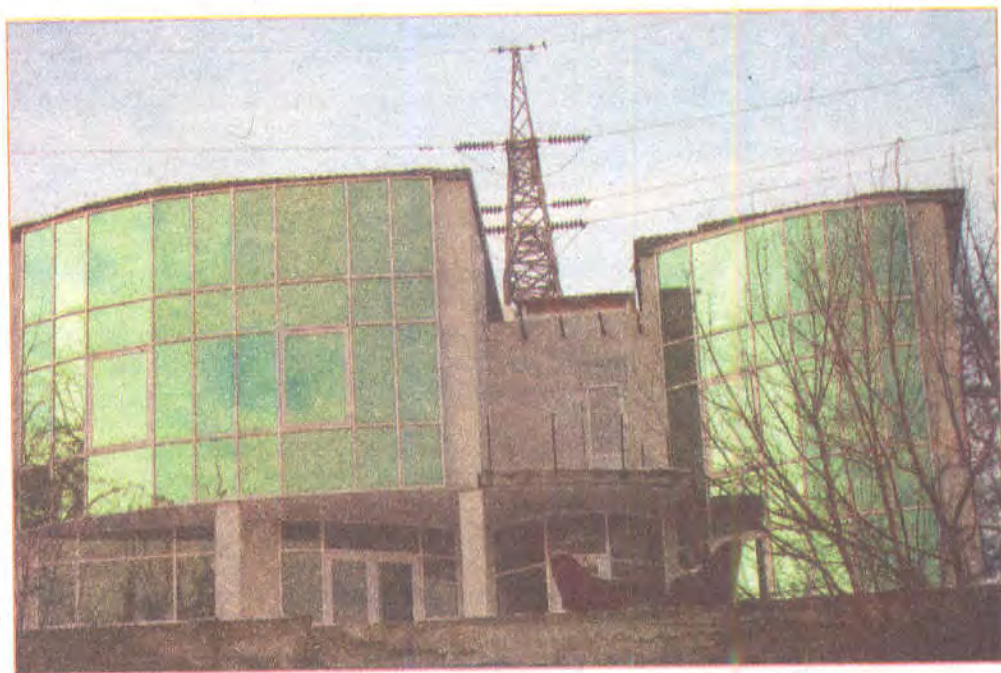
інтенсивне використання «фактів» (не так важливо, реальних чи віртуальних), а також елементів масової культури.

Такі основоположні принципи постмодерністської філософії, естетики та поетики ми мали можливість простежити на двох яскравих прикладах дуже різних, але водночас у чомусь подібних європейських письменників — М. Павича і П. Зюскінда.

«Я намагався якнайменше зашкодити людям цими романами», — заявляв Павич, вбачаючи у цьому чи не головну свою заслугу. Якщо подальша практика доведе «нешкідливість» міфотворчості постмодернізму — на відміну від «шкідливої» та «суспільно небезпечної» міфотворчості модернізму, — тоді й вона, напевне, увійде до теоретичного визначення цього літературного й художнього напрямку.

Принаймні ту заслугу перед читачем, яку приписав собі М. Павич, як і всі інші перераховані вище заслуги, вочевидь, з повним правом могли б приписати собі й такі першорядні письменники-постмодерністи, як італійці Умберто Еко та Італо Кальвіно, англієць Джон Фаулз, німець Патрік Зюскінд, чех Мілан Кундера, поляк Януш Вишневський, росіяни Віктор Пелевін і Борис Акунін та інші.

Що ж до захоплення комп'ютерними технологіями, то його поділяють аж ніяк не всі провідні письменники-постмодерністи. Повернутися «від Інтернету до Гутенберга» закликає Еко. Дехто вже навіть чекає на прихід «нового Гутенберга», спроможного змінити вигляд книжки так само радикально, як у XV ст. його змінив винахідник європейського способу друку.



В. Звиняцьковський. Фотоетюд «Письменник і читач на тлі сучасності, або Сідай, поспілкуємось»

Чого ще хочуть і чого бояться письменники-постмодерністи? Багато хто з них боїться переплутати мистецтво із «сервісом». З'явилося навіть лайливе слово «кіч» (від англ. *kitchen* — кухня) — «кухонне мистецтво», мистецтво на потребу мас, які хотіли б з його допомогою, не напружуючись, розважитися, прикрасити й урізноманітнити свій побут, задовольнити незмінне людське бажання попліткувати.

«Забудуть? — от чим здивували!» — знижувала плечима А. Ахматова в поезії 1957 р. Та в тому-то й річ, що не забудуть, після смерті «всі кісточки перемиють»: *«Перш ніж нас передадуть забуттю, ми станемо здобиччю кічу. Кіч — станція пересадки між буттям і забуттям»*. Так говорять герої *«Нестерпної легкості буття»* (1984), найпопулярнішого роману одного з визначних письменників сучасності Мілана Кундери: письменники, художники, актори... Чи не тому, до речі, цей роман є найпопулярнішим, чи не через професії героїв, упізнаваність прототипів, автобіографізм? Як мало читають хороших письменників — класиків та сучасників, але як багато читають про них.

Тож не будемо й ми з вами уподібнюватися до тих, хто багато говорить «про». Якщо література для вас чогось варта, і надалі читайте саме її. Тоді й цей підручник стане спомином про майбутнє, адже читаючи ті хороші книжки, які вже, повірте, пишуться, ви зможете критично застосовувати теоретичний досвід, який нині здобули. Кращого годі й бажати!

Отже, приємного, нешкідливого й корисного вам читання у 2010-х і всіх подальших роках ХХІ століття!

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

I рівень

1. Як ви розумієте гордість декого з митців-постмодерністів за «відсутність біографії»? Як на це подивилися б класики модернізму?
2. Проблема героїчного не одноразово поставала у творах письменників ХХІ ст. Що нового пропонує в цьому плані постмодернізм?

II рівень

1. Порівняйте модерністське й постмодерністське розуміння свободи митця і взагалі людини.
2. Назвіть відомі вам суспільно-історичні, культурно-філософські та естетичні чинники розвитку постмодернізму в художній літературі.

III рівень

1. На останніх сторінках цього підручника перераховані деякі з основоположних принципів постмодерністської філософії, естетики та поетики. Які саме? Що ви могли б додати до цього переліку, узагальнюючи свій власний досвід читання літератури кінця ХХ — початку ХХІ ст.?
2. Прокоментуйте заяву М. Павича про те, що він «намагався якнайменше зашкодити людям» своїми творами. Як у цій заяві виявилось ставлення постмодерніста ХХІ ст. до модернізму ХХ ст.?

IV рівень

1. Що таке кіч? Прокоментуйте слова персонажа роману М. Кундери: *«Кіч — станція пересадки між буттям і забуттям»*.

2. Чим вам подобається і чим не подобається література ХХІ ст.? Чи вірите ви в те, що хороші книжки вже пишуться в той самий час, поки ви дочитуєте цей підручник?

ПІДСУМКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Назвіть ті риси творчості М. Павича, завдяки яким його називають «першим письменником третього тисячоліття», і розкажіть про інших письменників ХХІ ст. (українських або зарубіжних), твори яких мають подібні риси.

2. Дайте попереднє визначення постмодернізму. Чому остаточне визначення постмодернізму як художнього напрямку на сьогодні є неможливим?

3. Чим роман П. Зюскінда «Запахи» схожий на романи й фільми жахів? Чим він від них відрізняється?

4. Розвиваючи свою відповідь на попереднє запитання, спробуйте визначити «межу» між «масовим» і «елітарним» мистецтвом, або «мистецтвом для інтелектуалів».

5. Як технічні засоби, за допомогою яких сьогодні сприймаються літературно-мистецькі твори, змінили (якщо змінили) сутність спілкування в трикутнику «автор (автори) — читач (глядач, слухач, «нюхач» тощо) — критик (журналіст)?

6. Які літературні твори вам більше до вподоби — класичні чи сучасні? Можливо, ви взагалі обходитеся без читання художньої літератури? (Відповідь поясніть).

7. Які ідеї про значення художньої літератури в житті кожної людини, розвинуті у цьому підручнику, вам запам'яталися? Якщо на попереднє запитання ви відповіли, що вважаєте за краще відмовитися від читання художньої літератури, то які саме із цих ідей ви заперечуєте і чому?

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

Авангардизм (від франц. *avant-garde* — передовий загін) — умовна назва низки художніх течій, що оголосили «революцію в мистецтві» й рішуче розірвали зв'язок з реалістичною традицією.

Співвідношення **модернізму** й авангардизму — це співвідношення загального (модернізм) і частки (авангардизм).

Акмеїзм (від грец. *akmē* — вищий ступінь чи якість чого-небудь) — літературна течія, представники якої поставили собі за мету повернути поетичному слову його конкретне, «свідоме» значення, втрачене в символізмі з його «безмежним» словом-символом. При цьому йшлося про утворення нової модерністської течії, а не про повернення до реалізму. Заклик акмеїстів «сприймати світ в усій сукупності його краси та потворності» мав на увазі, зокрема, й подолання різноманітних ідейно-етичних табу, накопичених у творчому досвіді реалізму. А заклики повернутися до «самоцінності» матеріальних речей і їхнього «первісного змісту» відкривав простір для «неміметичної» фантазії у спробах бачити «первісний зміст» явищ або предметів крізь вторинне, другорядне, бачити їхню вічність крізь тимчасове.



М. К. Ешер. Дорична колона



М.К.Ешер. Гравітація

Алегорія (від грец. *allos* — інший і *agoreïo* — говорю) — спосіб двопланового художнього зображення, найпоширеніший у пластичних мистецтвах і в деяких жанрах художньої літератури (байка, притча). В алегоричному творі на першому, образному, плані виступають зображення конкретних персонажів та подій. Однак від усіх інших творів мистецтва він відрізняється тим, що його повноцінне сприйняття не обмежується сприйняттям лише образного плану. Алегоричний твір вимагає від читача (глядача) додаткових інтелектуальних зусиль того типу, що й публіцистичні, філософські або наукові тексти. Читач (глядач) мусить абстрагуватися від конкретно-образного змісту слова (зображення) в пошуках другого плану, паралельного першому й прихованого за конкретними образами й подіями.

Алюзія — натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу; різновид інтертекстуальності.

Гротеск — поєднання в одному предметі або явищі несумісних, контрастних якостей: комічного з трагічним, реального з фантастичним, поетичного з натуралістичним, високої духовності та страждання, гідного співчуття, — з грубою «тваринністю».

Екзистенціалізм (від лат. *existentia* — існування) — філософська концепція та літературне явище, основу яких становлять усвідомлення абсурдності буття («*абсурд є метафізичним станом людини у світі*», — говориться у «Міфі про Сізіфа» А. Камю) й уявлення про світ як царство хаосу і випадковості. Чільне місце в екзистенціалістському світорозумінні посідає думка про те, що особистість відповідальна сама за себе. Їй доводиться жертвувати собою, аби виправдати власне існування. Народившись, людина виявляється «закинутою» у світ поза своєю волею і отримує від природи смертний вирок, термін виконання якого їй невідомий.

Експресіонізм (від лат. *expressio* — вираження) — модерністський (авангардистський) напрям у мистецтві та літературі, що розвивався переважно у німецькомовних країнах у 1905 — 1925 рр. Він виник як своєрідна відповідь на гостру суспільну та геополітичну кризу, що призвела до Першої світової війни, революцій та падіння імперій на початку XX ст.

Художньо-естетичні принципи експресіонізму постали на запереченні як міметичних засобів мистецтва, так і імпресіонізму, який спирався на відтворення миттєвих вражень митця. Основний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення, бурхливої реакції на дегуманізацію суспільства, на знеособлення людини та розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу.

«Епічна драма» — теоретична концепція Б. Брехта. Основне в «епічному театрі» — апеляція до розуму. Дія як така, власне, не є обов'язковою: про події глядач дізнається здебільшого з розмов драматичних персонажів, з їхніх розповідей, у ранніх п'єсах навіть з пісень (термін «зонг» — так німецькою звучить слово «пісня» — є одним з важливих понять брехтівського театру). Звідси й назва «епічний», тобто розповідний. По суті розповідність та інтелектуальні дискусії на сцені — два основних принципи театру Брехта — повертають драматургію до класичних (аттичних) трагедії та комедії.

Есе (від франц. *essai* — спроба, нарис, начерк) — невеликий за обсягом літературно-філософський твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки й враження з конкретного питання, не претендуючи на вичерпне потрактування теми. Жанр есе має французьке походження, його започаткував видатний письменник і філософ XVI ст. Мішель Монтень.

Зовнішня і внутрішня дії (у драматичному творі) — нагальні й основні (поряд з підтекстом) категорії «нової драми» другої половини XIX — початку XX ст.

Зовнішня дія — події, що реально відбуваються на сцені. **Внутрішня дія** — переживання реальних подій персонажами та складні стосунки між ними, що складаються на психологічному ґрунті цих переживань.

Розрізнити зовнішню і внутрішню дії, надаючи перевагу останній, європейського і надалі світового глядача поступово привчив Генрік Ібсен. А першим і класичним взірцем такої драми, де слід було зважати передусім на внутрішню дію, став його «Ляльковий дім», який зажив світового успіху через захват глядачів не від зовнішніх подій цієї чисто побутової драми, а



М.К. Ешер. Опуклість і ввігнутість

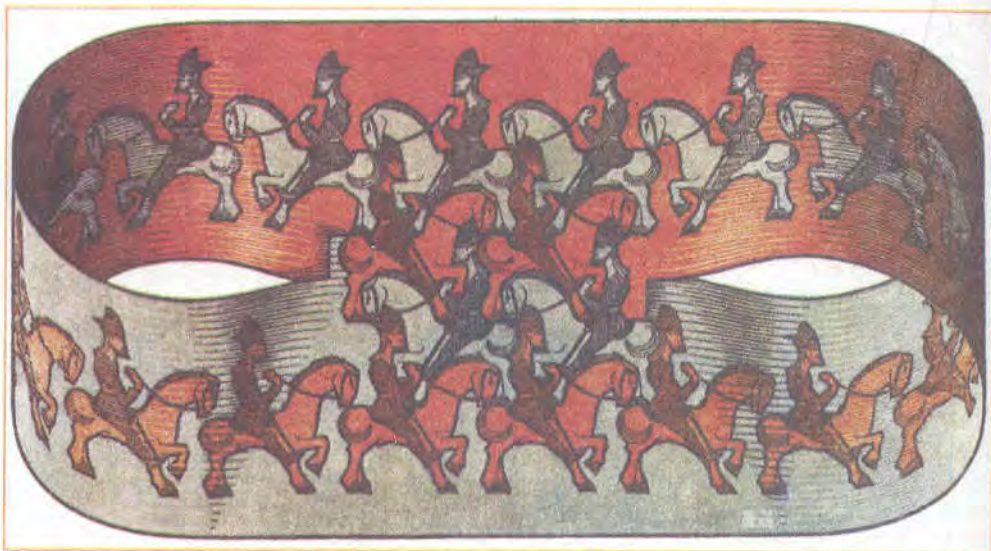
через співпереживання головній героїні в її осягненні того, що сам Ібсен назвав «сучасною трагедією», — нерозуміння сучасним суспільством природних прав і потреб жінок.

Індивідуальний стиль письменника — вільний вияв істотних ознак таланту митця, властивий його внутрішній природі.

Конкретні способи формування та виявлення індивідуальних стилів не є однаковими для всіх періодів історії світового письменства. Так, літературам Сходу протягом усіх століть, окрім останнього, здебільшого була притаманна залежність стилю твору не так від авторської індивідуальності, як від його жанру й багатовікової жанрової традиції.

Інтелектуальна драма — вельми поширена жанрова форма драматургії ХХ ст., у якій головний драматичний конфлікт ґрунтується на філософській дискусії, а його розв'язання, як правило, полягає в перемозі однієї з протилежних точок зору на філософську проблему, що розглядається в п'єсі.

Отже, інтелектуальний характер драматичного твору виявляється у так званому «конфлікті ідей». Майстром і класиком жанру вважається Бернард Шоу, який загострює «конфлікт ідей» аж до **парадоксу**, густо замішаного на



М.К. Ешер. Вершники

іронії й самоіронії. Так, у комедії «Пігмаліон» «конфлікт ідей» утілений як специфічно «філологічний конфлікт», точніше — «філологічний парадокс». Парадоксальною є ідея, до якої *нібито* приходять усі учасники «конфлікту ідей» у комедії Шоу: забезпечення соціальної рівності шляхом оволодіння всіма прошарками суспільства правильною вимовою.

Інтертекстуальність — одночасне існування поліфонії текстів в одній текстовій площині. Введена як художній засіб ще модерністами у першій половині XX ст. (Дж.Джойсом та ін.), інтертекстуальність активно використовується постмодерністами в останні десятиліття XX ст. й на початку XXI ст.

Магічний реалізм — літературний рух, що виник у Латинській Америці після і внаслідок виходу роману Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» і «став відповіддю на занепад роману, насамперед роману європейського. Завдяки впливу магічного реалізму красне письменство зберегло спроможність бути багатовимірним, пробуджувати думку та експериментувати. Усвідомилася обмеженість старих засобів інтерпретації тексту. Відтоді задля його розуміння читач має відчутти себе частиною оповіді — одним із персонажів» (Сесилія Пальма).

Міфотвірність у літературі XX століття — це спосіб спілкування автора з читачами, за якого автор створює заздалегідь неточні історично, але вірогідні, художньо переконливі образи дійсності, у тому числі свій власний «автобіографічний» образ.

Модернізм (від франц. *moderne* — новітній, сучасний) — загальна назва напрямів і шкіл у літературі та мистецтві межі XIX — XX ст. До суттєвих рис, за сукупністю яких можна визначити приналежність митця XX ст. до модернізму, сучасні літературознавці відносять інтелектуалізм, індивідуалізм,

зняття культурних табу, а головне — «світоглядний ірраціоналізм, вигадливо сполучений із цілком раціональним інтересом до формального боку художньої творчості» (С. Павличко) — до форми твору мистецтва, до пошуку «нових форм».

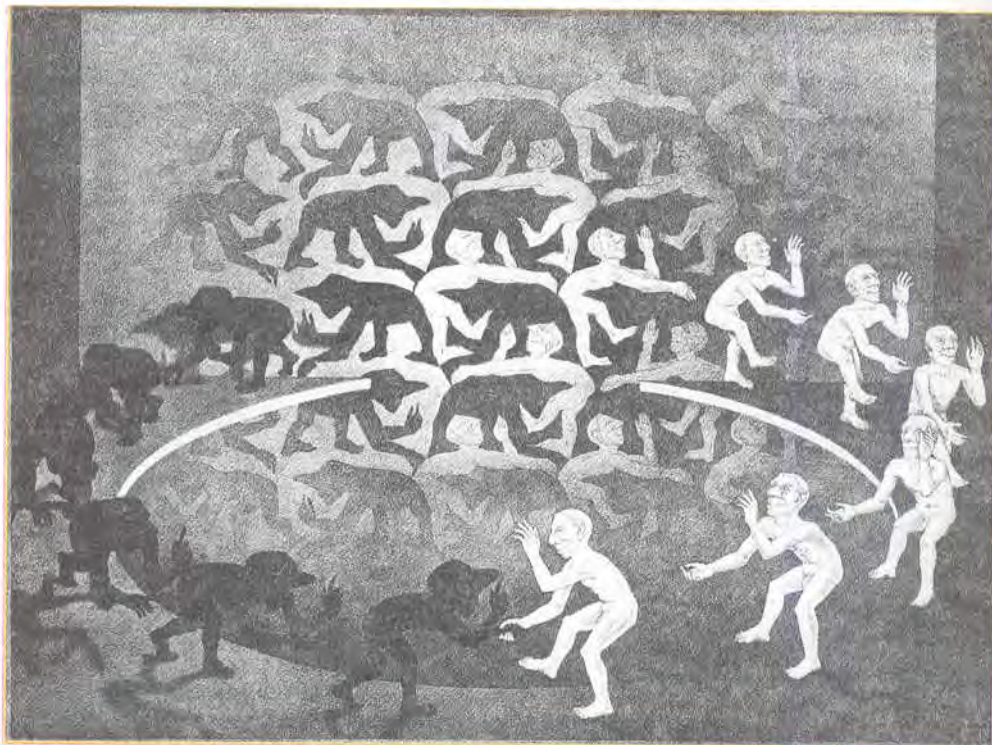
Модернізм — це так звана неklasична модель культури, що втілила в собі світоглядний, естетичний та художній переворот у свідомості людини ХХ століття.

Модерністський роман-міф — гра зі змістами. Він творить міф про те, як створюється міф. Модерністський роман завжди показує утворення нового міфу і сам є його втіленням.

Національний (місцевий) колорит художнього твору — виразне, а подекуди й навмисно акцентоване зображення тих побутових, етичних та естетичних традицій, якими певний народ вирізняється серед народів світу.



М.К.Ешер. Виставка гравюр



М.К.Ешер. Зустріч

Пара́бола (грец. *parabole* — порівняння, зіставлення) — це повчальне інакомовлення, жанр, що близький до притчі, але, на відміну від неї, приховує в собі не один, а кілька додаткових, переносних значень, «інших» планів змісту під шаром описуваних подій. У середині структури параболи — інакомовний образ, що тяжіє не до алегорії (як притча), а до символу (пор.: **Повість-притча**).

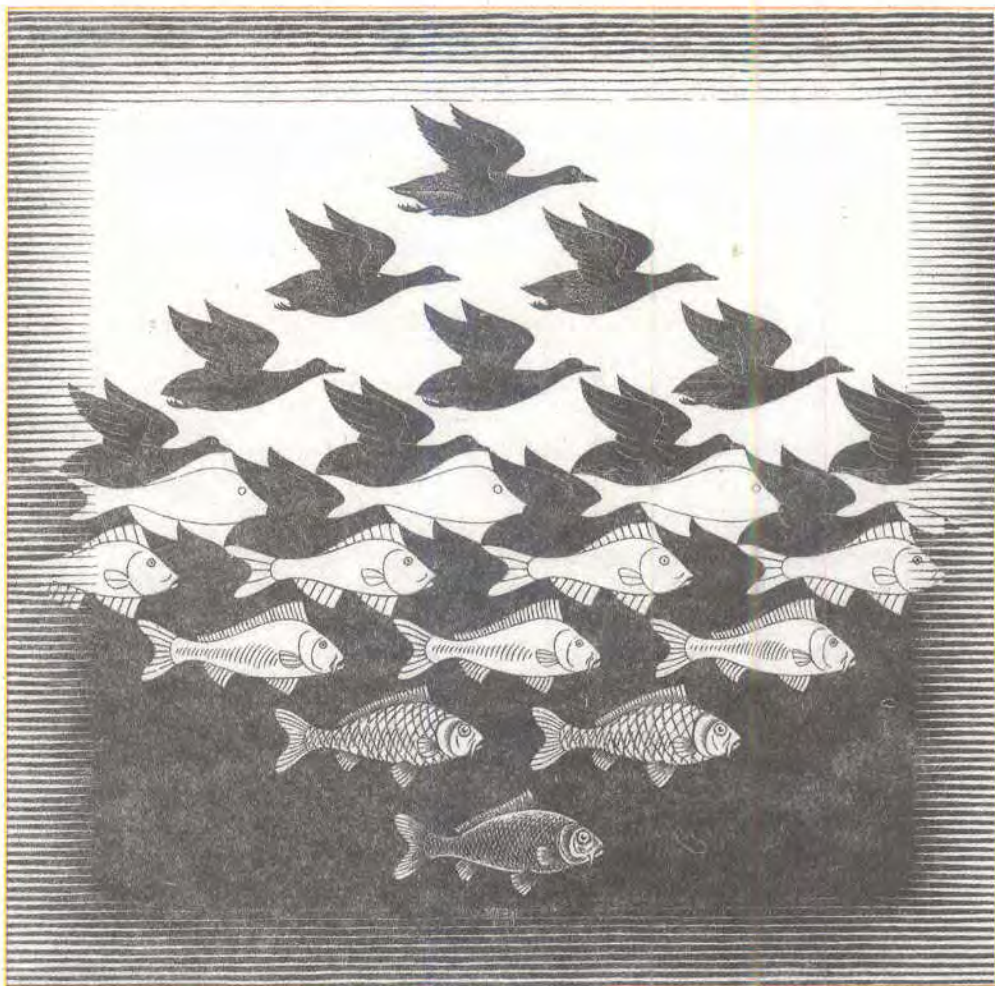
Парадо́кс — логічна суперечність, котра полягає в тому, що в процесі її доведення створюються умови для одночасного доказу істинності й хибності певного твердження. Причому доведення істинності цього твердження обов'язково веде до визнання його хибності, і навпаки.

З початку ХХ століття загальна тенденція зростання інтелектуального навантаження на художній твір призводить до поширення парадоксальності як засобу створення так званого «конфлікту ідей». Класичний приклад — комедія Дж.Б. Шоу «Пігмаліон». Кожне малописьменне вуличне дівчисько можна зробити щасливим, давши йому гуманітарну освіту, — це парадокс. Кожного професора можна переконати в обмеженості його бущітмо універсальної теорії — також парадокс. Коли ці два парадокси стикаються в реальному житті, виникає подвійний парадокс. Бо ж щастя, цілком можливо, саме в тому, що на найвищих шаблях освіченості улюблена теорія видається універсальною. А елементарний «лікнеп» аж ніяк не гарантує ні високого інтелекту, ні омріяного щастя.

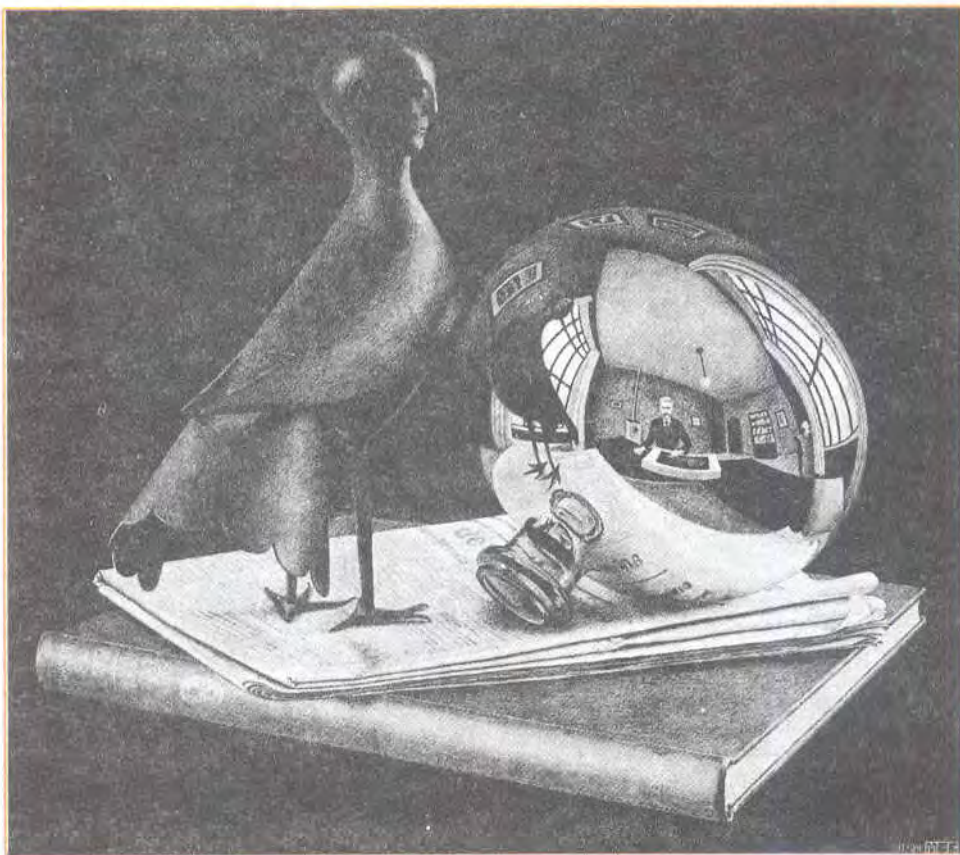
Підтекст — прихований, внутрішній зміст прямого висловлювання (див. ще: Зовнішня і внутрішня дії).

Повість-притча — невеликий (середній) за обсягом епічний твір, у якому зображено зазвичай одного головного героя і одну подію з життя цього героя. Повісті-притчі, так само, як роману-притчі, притаманне чітке, здебільшого однозначне співвідношення «того, про що розповідається» (першого, відкритого плану оповіді), з «тим, що мається на увазі» (другий, прихований, ідейно-філософський план). «Старий і море» Е. Хемінгуея — класичний приклад повісті-притчі, а «Чарівна гора» Т. Манна — роману-притчі.

Постмодернізм (лат. *post* — після і англ. *modernism* — те, що після модернізму) — напрям літератури та мистецтва кінця XX — початку XXI ст.; яскраве культурне, мистецьке, літературне явище зі своїми ґрунтовними теоретико-філософськими засадами — такими, як відмова від монопольного



М.К.Ешер. Небо і вода



М.К.Ешер. Натюрморт з відображувальною кулею

права автора на істину, гра письменника з текстом і з читачем, інтенсивне використання «фактів» (не так важливо, реальних чи віртуальних), а також елементів масової культури.

«Я намагався якнайменше зашкодити людям цими романами», — заявляв М. Павич, вбачаючи у цьому чи не головну свою заслугу. Якщо подальша практика доведе «нешкідливість» міфотворчості постмодернізму — на відміну від «шкідливої» та «суспільно небезпечної» міфотворчості модернізму, — тоді й вона, напевно, увійде до теоретичного визначення цього літературного й художнього напрямку.

Потік свідомості в художній літературі — форма внутрішнього монологу, що імітує безпосереднє відтворення хаотичного процесу внутрішнього мовлення людини.

У реальному житті людина не думає тими правильними монологами, що складаються з ідеально правильних літературних фраз, за допомогою яких передавали думки своїх героїв автори епічних творів аж до початку ХХ ст. Відтак процес внутрішнього мовлення головних героїв Джеймса Джойса, який увів потік свідомості в арсенал художніх засобів світової літератури (оповідання «Джакомо Джойс», роман «Улісс» тощо), відтворено справді

«реальніше», ніж у найтонших шедеврах психологічного реалізму, тобто так, як він зазвичай відбувається.

Ремінісценція — відгомін у художньому творі мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора; різновид **інтертекстуальності**.

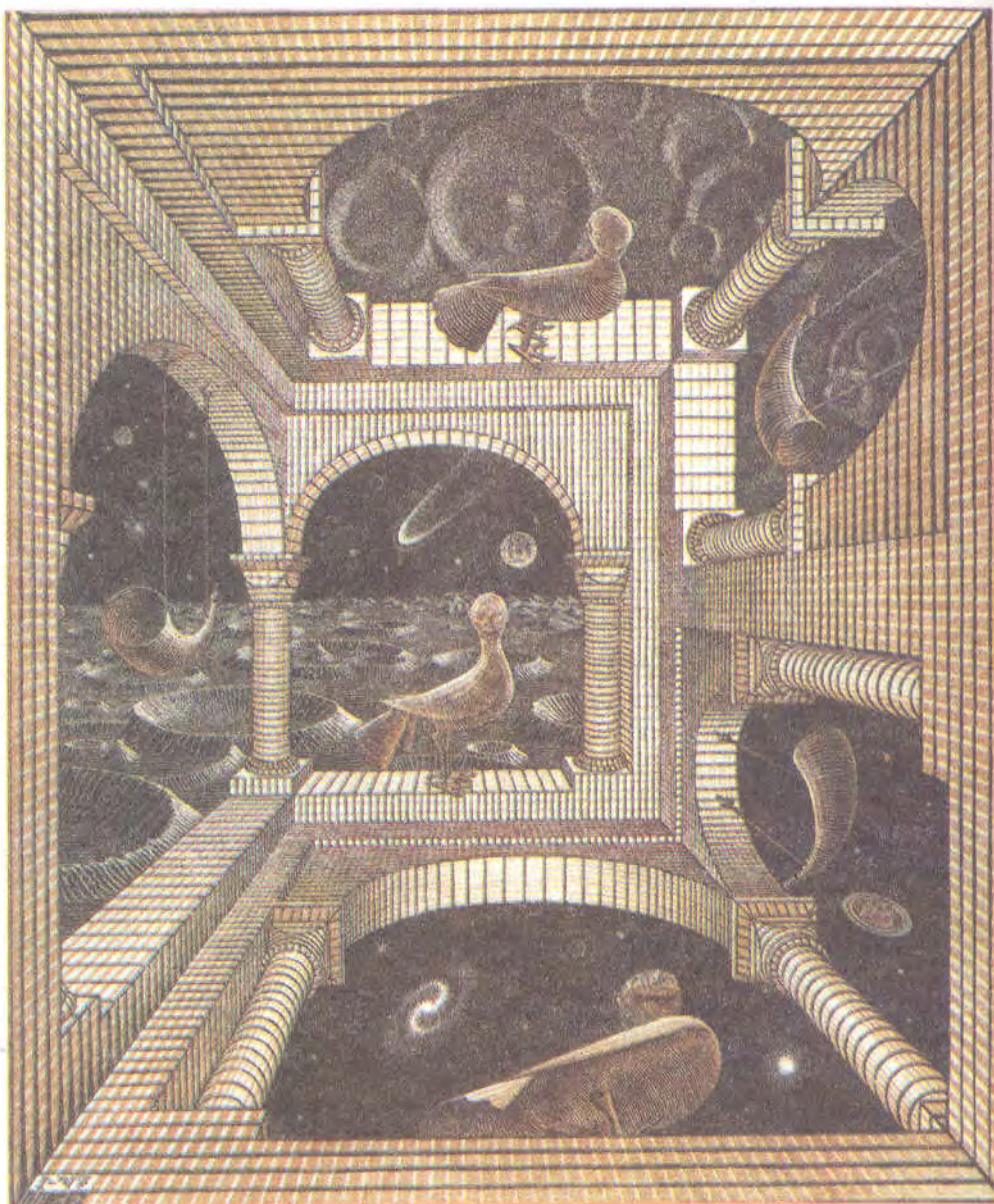
Символізм — течія модернізму, що виникла у Франції у другій половині XIX ст. і базується на сформульованому Ш. Бодлером законі «відповідностей», розімкнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається «активне перетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез. У драматургії принципи символізму розвивав Г. Ібсен (див.: **Зовнішня і внутрішня дії**), а в поезії — представники французького і російського символізму.

Символічна поезія — за визначенням впливового російського поета-символіста К. Бальмонта, така поезія, «у якій органічно... зливаються два змісти: прихована абстрагованість і очевидна краса, — зливаються так само легко й природно, як у літній ранок води річки гармонійно злиті із сонячним світлом».

Філософський підтекст — струнка система філософських поглядів і чітко виражена картина світу, подані через епічну подію та її символічне переосмислення в межах самого художнього тексту.



М.К.Евсер. Калюжа



М.К.Ешер. Інший світ – II

Футуризм (від лат. *futurum* — майбутнє) — одна з течій авангардизму, яка за допомогою здебільшого екстравагантних художніх засобів піддавала сумніву вічні цінності й традиції як у мистецтві, так і взагалі в житті. Натомість футуристи акцентували «грубі, конкретні речі», бунт і силу; висували тоталітарно-технократичну утопію перебудови всього сучасного світу на засадах власних естетичних смаків.

Ця течія модернізму у 1910-ті роки поширилася в Італії і Росії, у поезії та живопису. Футуристи, або «будетляне»-живописці, «люблять користувати-

ся частинами тіл, розрізами, а «будетляне»-мовотворці — розрубаними словами, півсловами і їх вигадливими хитрими сполученнями (зарозуміла мова), цим досягається найбільша виразність, і цим саме відрізняється мова стрімкої сучасності, яка знищила колишню, застиглу мову» (О. Кручених).

Художня деталь (від франц. *detail* — подробиця) — подробиця, риса або штрих, за допомогою яких автор художнього твору дає яскраве й глибоке уявлення про характери героїв, явища або суспільство в цілому.

В європейському мистецтві з кінця ХІХ — початку ХХ століття художня деталь поступово й парадоксально перебирає на себе або принаймні «тимчасово» виконує функції як головного, кульмінаційного елементу сюжету (що як такий поступово відмирає), так і основного символу художнього твору.

Класичним прикладом є «Чайка» А. Чехова, де з художньою деталлю залюбки «граються» й самі персонажі, чим дещо спантеличують глядача. Щойно він налаштувався сприйняти всерйоз символічну деталь, заздалегідь підготовлену Треплевим для вирішального з'ясування стосунків з Ніною, — вбиту чайку, як сама Ніна, для якої він так старався, називає її «незрозумілим символом». Коли ж із «символу» роблять опудало (на замовлення вже Тригоріна, що побачив у цій історії з убитою чайкою «сюжет для невеличкого оповідання»), то й сама деталь, яка саме в такому вигляді з'являється в останній дії, «мертвіє» в очах персонажів: Тригорін (чи то щиро, чи то удавано) «забув», що це саме він замовляв опудало; Ніна ж в останньому монолозі каже: «Я — чайка... Ні, не те. Я актриса».

ЗМІСТ

| | |
|------------------|---|
| Від автора | 3 |
|------------------|---|

Частина перша

ДРАМА В ЖИТТІ — ДРАМА НА СЦЕНІ

(Із драматургії кінця XIX — початку XX століття)

| | |
|--|----|
| Розділ перший. «Нотатки до сучасної трагедії» | |
| (Г. Ібсен. «Ляльковий дім») | 6 |
| Новий глядач — новий театр — нова драма | 6 |
| Аналітичні п'єси | 10 |
| Нора як символ | 14 |
| Розділ другий. «Діалог культур» чи багато монологів? | |
| (А. Чехов. «Чайка») | 17 |
| Переможна хода «театральної революції»: Москва — Петербург — Київ. | 17 |
| «Завдяки його щирості...» | 19 |
| «Ця чайка... очевидно, символ...» | 26 |
| Розділ третій. Людина і надлюдина | |
| (Дж. Б. Шоу. «Пігмаліон») | 31 |
| «Спадкоємець Шекспіра» | 31 |
| Галатея, або Попелюшка: Історія «фантастичного міжкласового стрибка» | 35 |

Частина друга

МЕТАМОРФОЗИ

(Із літератури першої половини XX століття)

| | |
|--|----|
| Розділ перший. Модернізм — неокласика — авангард. | 44 |
| Бурхливий і суперечливий | 44 |
| Від стилю модерн до модернізму | 49 |
| Мистецтво в авангарді історії | 54 |
| Розділ другий. Розбите дзеркало. | 58 |
| «...Обернувся на страхітливую комаху» | |
| (Ф. Кафка. «Перевтілення») | 58 |
| «От так само вона йшла перед Данте...» | |
| (Дж. Джойс. «Джакомо Джойс») | 68 |
| Розділ третій. Зачарований натовп. | 73 |
| «А все-таки він приніс визволення» (Т. Манн. «Маріо і чарівник») | 73 |
| Люди як люди (М. Булгаков. «Майстер і Маргарита») | 82 |
| Розділ четвертий. «Співу повен слух» | |
| (З європейської поезії першої половини XX століття) | 99 |

| | |
|---|-----|
| «Там ти воздвиг в їх прислуханні храм» (Р.М. Рільке)..... | 99 |
| «І сонце ранене в траві...» (Гійом Аполлінер) | 109 |
| «Зрозумілі мені душі...» (Т.С. Еліот) | 117 |
| «Я вслухався й зрозумів» (Ф. Гарсія Лорка) | 122 |

Розділ п'ятий. «Клинописи страждання».

| | |
|---|-----|
| («Срібна доба» російської поезії) | 133 |
| Доба Золота, доба Срібна..... | 133 |
| «Ми знаєм все...» (О. Блок)..... | 135 |
| «Я тоді була з своїм народом...» (А. Ахматова)..... | 148 |
| «А ви змогли б?» (В. Маяковський)..... | 154 |
| Визначення поезії (Б. Пастернак) | 163 |

Частина третя

«НАСАМПЕРЕД ТИ ЛЮДИНА»

(Із літератури другої половини ХХ століття)

| | |
|---|-----|
| Розділ перший. «Я вірю в людину...» | 170 |
| «Так, я невдоволений...» (Б. Брехт. «Життя Галілея») | 170 |
| «Бунтівна людина» (А. Камю. «Чума») | 175 |
| Розділ другий. Самотні без Європи. | 184 |
| «Людину можна знищити, але її неможливо перемогти» (Е.М. Хемінгуей, «Старий і море») | 184 |
| «Добра людина» (Кавабата Ясунарі. «Тисяча журавлів») | 193 |
| «Життя і конфлікти цілого континенту» (Г. Гарсія Маркес. «Сто років самотності») | 201 |

Частина четверта

«ВТЕЧА КУЛЬТУРИ», АБО НАЗАД ДО ГУТЕНБЕРГА

(Із літератури кінця ХХ — початку ХХІ століття)

| | |
|--|-----|
| Розділ перший. «Перший письменник третього тисячоліття» (М. Павич. «Дамаскин») | 212 |
| Розділ другий. «Писати — жахливо» (П. Зюскінд. «Запахи»)..... | 217 |

ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ. Спомин про майбутнє, або

| | |
|--|-----|
| Неясні обрії постмодернізму | 222 |
| Словник літературознавчих термінів | 226 |

Навчальне видання

ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ Володимир Янович

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів

Академічний рівень, профільний рівень

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Завідуюча редакцією мови та літератури *Наталя Заблоцька*

Редактор *Олександра Тищенко*

Художнє оформлення *Юлії Конопко*

Комп'ютерна верстка *Олени Білохвост*

Коректори *Алла Кравченко, Любов Федоренко*

Формат 70×100/16.

Умовн. друк. арк. 19,5. Обл.-вид. арк. 18,79.

Тираж 25 333 пр.

Вид. № 1119.

Зам. № 11-0177.

Видавництво «Генеза», вул. Тимошенка, 2-л, м. Київ, 04212.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 3966 від 01.02.2011.

Віддруковано з готових позитивів у

ТОВ «ПЕТ» вул. Ольмінського, 17, м. Харків, 61024.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 3179 від 08.05.2008.