

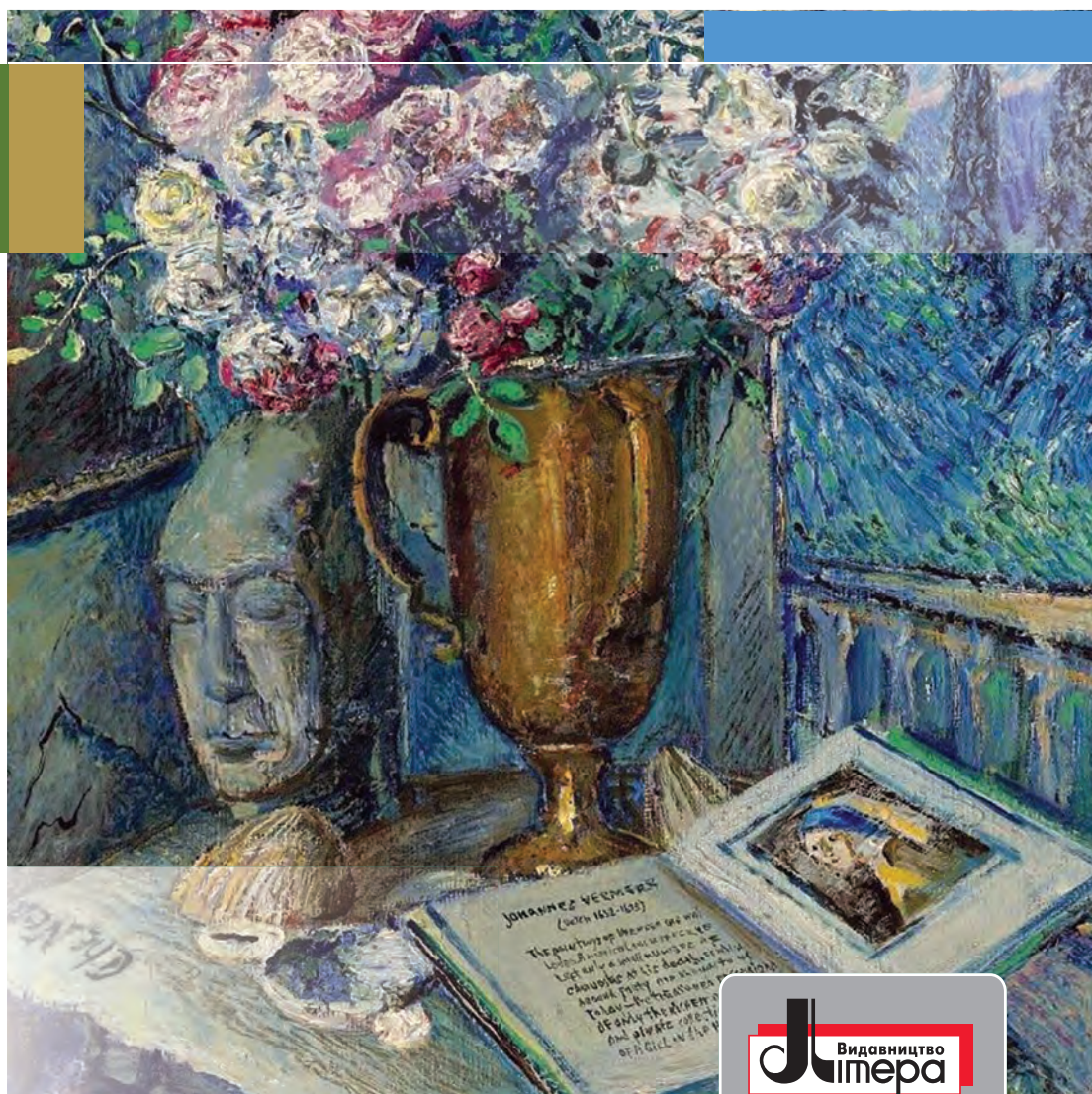
Юрій Ковбасенко

Зарубіжна література

11

КЛАС

профільний рівень



Юрій Ковбасенко

Зарубіжна література

11 КЛАС

(профільний рівень)

Підручник для 11 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Літера ЛТД
2019

УДК [37.091.64:82](075.3)
К 56

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ Міністерства освіти і науки України від 12.04.2019 № 472)

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено.

Рубрики підручника

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ВІДЛУННЯ

Ковбасенко Ю. І.

К 56 Зарубіжна література (профільний рівень) : підручник
для 11 класу закладів загальної середньої освіти / Ю. І. Ков-
басенко. – Київ : Літера ЛТД, 2019. – 320 с.

ISBN 978-966-945-076-0

УДК [37.091.64:82](075.3)

Електронний додаток
<http://zarlit11prfofile-litera.com.ua/>



ISBN 978-966-945-076-0

© Ковбасенко Ю. І., 2019
© «Літера ЛТД», 2019

Дорогі одинадцятикласники й одинадцятикласниці!

Вивчаючи шкільний курс зарубіжної літератури, ви ознайомилися із творчістю видатних письменників, які вклали у свої творіння, за знаменитим висловом римського поета Горація, «частку кращу свою». Ви мали можливість доторкнутися не лише до їхнього особистого досвіду, а й до історії людства. Із Гомерових поем до вас промовляла античність, Дантові терцини передавали мудрість Середньовіччя, а довершені Шекспірові рядки несли велич духовного злету Ренесансу. Адже література – це не лише шкільний предмет. Література – це погляд на світ, це той камертон, за яким цивілізована людина вивіряє мелодію свого життя.

Ознайомлення з якими художніми творами чекає на вас цього року?

Золоті сторінки далеких епох представляє трагедія «Фауст» генія німецького Просвітництва Йоганна Вольфганга Гете. З особливостями модерністської прози початку минулого століття ви ознайомитеся на прикладі знакових творів Франца Кафки «Перевтілення» та Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита». Ви матимете змогу насолодитися шедеврами європейської лірики першої половини ХХ ст. Дізнаєтеся, що таке антиутопія, та розглянете, як розкривалася проблема війни і миру в літературі ХХ ст., а також як у ній відобразився процес пошуків сенсу людського існування. І завершує шкільний курс зарубіжної літератури сучасна література для юнацтва.

Щиро бажаю, щоб читання супроводжувало вас і після закінчення школи й завжди давало вам користь і задоволення.

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

З повагою

Автор

Вступ

Література. Мораль. Людність

Художня література – це двері, прочинені в душі інших людей, які ведуть до інших народів.

Андре Моруа

Як ви гадаєте, для чого сучасній людині художня література? Хтось скаже, що читання дарує естетичне задоволення та душевну рівновагу. «Скрізь шукав я спокою, – писав Умберто Еко в романі “Ім’я рози”, – але в одному лише місці знайшов його – в кутку, з книжкою».

Проте, крім естетичної насолоди, художня література спроможна ще й потужно та ефективно відповідати на **виклики сучасного світу**. Сьогодні одним із найбільших викликів для України є утвердження права на не задекларовану, а реальну державну самостійність, на вибір власних, ніким не нав’язуваних бачення світу та шляху розвитку.

І тут важливими є не лише військово-економічні, а й ідейно-естетичні чинники. Одна з гострих проблем усіх постколоніальних держав – це **втрата історичної пам’яті**. Загальновідомо, що ті, хто забуває власне минуле, не матимуть майбутнього. І саме художня література може допомогти вилікуватися від «історичної амнезії» (за визначенням Євгена Сверстюка), правдиво розповісти про наше минуле, про приховані або викривлені історичні факти.

Ще одним викликом сучасного світу є небезпека повернення до тоталітаризму, до диктатури на кшталт гітлеризму або сталінізму. Своєрідною вакциною тут можуть стати твори авторів, які осмислювали тоталітаризм, наприклад «Скотоферма» («Колгосп тварин») Джорджа Оруелла чи «Носороги» Ежена Йонеско. Українці, які вдумливо прочитають ці твори, матимуть більше шансів побудувати успішну державу, не потрапивши під вплив численних маніпулятивних технологій.

А на які виклики сучасності література відповідає на «індивідуальному рівні»?

Останнім часом в експертних спільнотах активно створюють і обговорюють моделі «компетенцій майбутнього». У більшості з них стверджується, що успіх у майбутньому залежить від того, наскільки людина вміє спілкуватися з іншими, мислити і вчитися. А ці якості формуються з дитинства і багато в чому напряму залежать від читацької грамотності – вміння розуміти тексти, думати про них і самостійно опановувати нові знання за допомогою читання. Високий рівень читацької грамотності – це критичне й абстрактне мислення, логіка, увага, пам’ять, широкий кругозір. Тож вивчення літератури стане у великій пригоді не лише майбутнім філологам...

Усе сказане стосується вивчення літератури загалом. Водночас предмет «Зарубіжна література» має суттєву особливість. Якщо твори вітчизняних авторів читач може сприймати мовою оригіналу, то більшість іноземних творів потребують перекладу.

Українське перекладацьке мистецтво має славетну тисячолітню традицію. Його коріння сягає часів Київської Русі, коли після прийняття християнства разом із новою релігією прийшли й нові книжки. Наші високоосвічені пращури



▲ «Перекладач – двійник письменника: мусить перевтілитися в автора тексту»

Метафора побудована на основі асоціації з картиною німецького художника Августа Маке «Читачка в блакитному» (1912).

Джерело: <https://lithub.com/10-literary-translators-on-the-art-of-translation/>

перекладали не лише церковні житія, патерики, апокрифи, а й світські хроніки (на думку деяких дослідників, «Хроніку Георгія Амартола» переклали старослов'янською в Київській Русі), історичні праці («Юдейська війна» Йосипа Флавія), історико-пригодницькі романи («Александрія»), збірки афоризмів, природознавчі твори тощо.

Монгольська навала зашкодила подальшому розвитку давньоруського перекладу. Проте вже у XVII ст. український читач міг ознайомитися з творами Торквато Тассо, Еразма Роттердамського, з окремими новелами «Декамерона» Джованні Боккаччо, сонетами Петрарки. Виникнення нової української літератури також тісно пов'язане з іншомовним текстом – «Енеїдою» римлянина Вергілія, яку «перелицював» Іван Котляревський.

На початку XIX ст. в українській літературі великого поширення набув переспів – вільний переклад, наслідування твору. Це і «Давидові псалми» Тараса Шевченка, і балади Адама Міцкевича в обробці Пантелеймона Куліша.

Перекладацьку школу нової української літератури створювали письменники, які розуміли, що українські культура і література зможуть повноцінно існувати не в межах національного «хутора», а тільки збагатившись «відблисками Духу Світового» (Максим Рильський).

Серед митців, що своїми перекладами В. Шекспіра, Дж. Байрона, Г. Гайне, Г. К. Андерсена, Ф. Шиллера, О. Пушкіна, Й.-В. Гете й багатьох інших європейських поетів наводили мости від зарубіжної літератури до українських читачів, слід назвати Михайла Старицького, Павла Грабовського, Бориса Грінченка. Важливим чинником становлення української літературної мови став перший повний переклад Біблії живою українською мовою, який здійснили у другій половині XIX ст. Пантелеймон Куліш та Іван Нечуй-Левицький.

У царині високого мистецтва перекладу своє вагоме слово сказали класики української літератури Леся Українка та Іван Франко, збагативши її перекладами творів М. Гоголя, А. Міцкевича, В. Шекспіра, Дж. Байрона, Й.-В. Гете, Г. Гайне, Р. Бернса, Ч. Діккенса, В. Гюго, П. Верлена, Е. Золя, М. Лермонтова, О. Пушкіна та багатьох інших, а також шедеврів античної та давньоіндійської («Рігведа») літератури.

Долученню здобутків світової культури до національної традиції українського перекладу початку XX ст. сприяли поети-неокласики Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський. В умовах тоталітарної системи, коли українське слово було під заборонаю або замовчувалося, а духовна еліта нації

заснавала репресій, вони мистецтвом художнього перекладу доводили необхідність розвивати національну літературу, орієнтуючись на естетичні надбання європейської культури.

Нове відродження української перекладацької школи почалося у 1950-ті рр. Її видатними представниками є Микола Лукаш, Григорій Кочур, Борис Тен, Дмитро Паламарчук, Євген Дроб'язко, Юрій Лісняк та ін. У цій галузі також працювали письменники Микола Бажан, Дмитро Павличко, Леонід Первомайський, Василь Стус.

У 1970–1980-ті рр. в Україні побачили світ видання: «Зарубіжна новела», «Зарубіжна проза ХХ століття», «Зарубіжна сатира і гумор», «Вершини світового письменства», а також збірки поезій «Світанок», «Передчуття», «Поклик», антологія «Світовий сонет», переклади творів Шарля Бодлера.

Водночас було знищено набір хрестоматії західноєвропейської літератури ХVІІ ст. Аргументація радянських можновладців була такою: навіщо українськомовний переклад, якщо ці твори вже перекладені російською?

У 1990-ті рр. було надруковано книжки перекладів Миколи Лукаша («Від Боккаччо до Аполлінера», «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі») та Григорія Кочура («Друге відлуння»).

Говорячи про українську перекладацьку школу, неможливо не згадати подвижницьку діяльність творчого об'єднання перекладачів Національної спілки письменників України. У їхньому доробку – твори Кнута Гамсуна і Фрідріха Шиллера (Галина Кирпа), Джеймса Джойса (Ростислав Доценко), Персі Біші Шеллі, Трістана Тцари, Бернарда Шоу (Олександр Мокровольський), Анни Ахматової (Валерія Богуславська), Хуліо Кортасара (Сергій Борщевський) та ін.

Важлива роль у діалозі культур, у пропагуванні творів зарубіжних митців слова в Україні належить журналу іноземної літератури «Всесвіт». На його сторінках поруч із ґрунтовними літературознавчими розвідками з'являються неперевершені зразки художнього перекладу багатьох класичних і сучасних творів.

Доступним широкому українському загалу став перекладацький доробок письменників і науковців діаспори: сонети Петрарки Ігоря Качуровського, Байронів «Мазепа» в інтерпретації Олекси Веретенченка та ін.

Для відзначення здобутків перекладачів засновано літературні премії імені Максима Рильського, Миколи Лукаша, Миколи Зерова, Романа Гамади. Отже, іноземна література традиційно посідає помітне місце в духовному житті українського народу. І в тому, що «душі поетової вияв на нас, як рідний, з чужини пов'яв» (Максим Рильський), велика заслуга українських перекладачів, які дають художнім творам друге життя.

1. Якими є функції художньої літератури? Чи допомагає вона знаходити відповіді на виклики сучасності? Якщо так, то як саме?
2. Чи може художня література вплинути на розвиток особистості й держави? Відповідь обґрунтуйте.
3. Як може посприяти читання літературних творів життєвому успіху сучасної людини? Наведіть аргументи на підтвердження своїх міркувань. Чи допомогла чимось література особисто вам?
4. Коли започатковано художній переклад в Україні? Якими були етапи його історії та долі перекладачів?
5. Які ви знаєте літературні премії світу та письменників-лауреатів? Які премії присуджують в Україні перекладачам?

Німецьке Просвітництво та його вплив на розвиток Європи

Що більше я думаю про дві речі, то більше вони мене дивують: зоряне небо наді мною і моральний закон у мені.

*Іммануїл Кант,
німецький філософ-просвітник*

Просвітництво – це широкий ідейно-політичний і естетичний рух, а також історична доба наприкінці XVII – на початку XIX століть. Ідеї європейських просвітител справили потужний вплив на розвиток усього людства (приміром, «найуспішнішим проектом Просвітництва» дехто небезпідставно вважає Сполучені Штати Америки). Але, звісно, Просвітництво передусім вплинуло на розвиток Європи.

Зародившись у Великій Британії (праці філософа Джона Локка, літературні твори Данієля Дефо, Джонатана Свіфта, Генрі Філдінга та ін.), Просвітництво згодом розквітло у Франції (твори письменників-філософів Жана-Жака Руссо, Вольтера, Дені Дідро, титанічна діяльність енциклопедистів та ін.), після чого голосно заявило про себе в численних розділених тоді німецьких землях (до речі, відчутно посприявши їхньому об'єднанню в єдину Німеччину).

Термін «Просвітництво» увійшов до широкого обігу після виходу статті «Що таке Просвітництво?» (1784) німецького філософа Іммануїла Канта. Просвітники вірили в настання Царства Розуму, в перемогу ідеалів Свободи, Рівності й Братерства...

У німецькому Просвітництві філософсько-естетична думка передувала художній практиці, бурхливий розвиток якої припав на останню третину XVIII ст. Найвидатнішими німецькими письменниками-просвітниками були Фрідріх Шиллер і Йоганн-Вольфганг Гете.

Спираючись на культурний досвід інших країн, насамперед Франції та Англії, вони розвивали, піднімали на новий щабель ідеї європейського Просвітництва. Зберігаючи вірність гуманістичним ідеалам нової естетики, Шиллер і Гете прагнули якнайповніше сконцентрувати у своїй творчості прекрасні здобутки філософської думки і художньої творчості XVIII ст.

Підготуйте мультимедійну презентацію «Німецьке Просвітництво та розвиток Європи».

Розташування сузір'їв сприяло йому...

ЙОГАНН-ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

«Фауст»

Йоганн-Вольфганг Гете є одним із основоположників німецької літератури Нового часу, а його творчість – вершиною європейського Просвітництва. З часу опублікування його філософської трагедії «Фауст» німецькі митці почали домінувати в літературі, а також мали великий вплив на духовну атмосферу Європи. Тому не випадково на початку XIX ст. у добу романтизму саме Німеччина визначала західноєвропейську літературну моду. «Величезний, дивний вплив, який справив “Фауст” на літературу європейську, – писали тогочасні рецензенти, – не цілком можна віднести до його поетичних і філософських чеснот. Значна частина його сили полягала в його сучасності. Він виражав момент переходу європейської освіченості від впливу французького до впливу німецького. Фауст є XIX століттям, яке тоді народжувалося. Він так само німець, як Кандид був французом, Гамлет – англійцем, а Дон Жуан – іспано-італійцем».

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ЙОГАНН-ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ (1749–1832)

Німецький поет, драматург, державний діяч, мислитель і натураліст Й.-В. Гете народився 28 серпня 1749 р. у Франкфурті-на-Майні. Був надзвичайно обдарованою дитиною, у сім років уже знав латину і грецьку, пізніше, здобуваючи домашню освіту, вивчив французьку та італійську мови.

У 16 років Гете вступив до Лейпцизького університету на факультет права, навчання продовжив у Страсбурзі, де захопився медициною, вивчав природничі науки, займався літературою.

1769 року побачила світ перша книжка віршів, яка започаткувала літературну біографію Гете. Поетичний доробок поета величезний – майже 1600 творів (елегії, епіграми, оди, філософська лірика, епічні поеми, балади).

У роки навчання Гете познайомився з відомим письменником і критиком Й.-Г. Гердером, який був одним із натхненників



▲ Джозеф Карл Стилер. Йоганн-Вольфганг фон Гете. 1828

Набагато легше знайти помилку, ніж істину. Помилка лежить на поверхні, і її помічаєш одразу, а істина прихована в глибині, і не кожен може відшукати її.

літературного руху «Буря і натиск» («Sturm und Drang»), спрямованого на запровадження літературних реформ і суспільних змін у Німеччині. Згодом Гете очолив страсбурзьку групу штюрмерів.

Найвідомішим твором штюрмерського періоду стала його бунтарська драма з історії Великої селянської війни початку XVI ст. «Гец фон Берліхінген» (1772–1773). Гете відмовився від драматургічних принципів французького класицизму, взявши за зразок історичні хроніки Шекспіра. Драма містить глибоку критику феодально-станових відносин і закликає до національної єдності Німеччини.

Дія в сентиментально-психологічному романі «Страждання юного Вертера» (1774) відбувається в сучасній Гете Німеччині. Це історія нещасливого кохання молодого обдарованого юнака у ворожому до щирого людського почуття суспільстві. Трагічний фінал роману сприймався як протест проти несправедливої дійсності.

На запрошення веймарського герцога в 1775 р. Гете переїхав до Веймара, де, за винятком двох років перебування в Італії, прожив усе своє життя. Найкращими творами періоду «веймарського класицизму» стали написані на античні сюжети трагедія «Іфігенія в Тавриді», «Римські елегії», епічна поема «Герман і Доротія», а також роман-виховання «Вільгельм Мейстер». Упродовж кількох десятиліть Гете працював над вершинним твором свого життя – трагедією «Фауст».

Трагедія «Фауст»

Тож як Гете створював цей безсмертний шедевр, що без нього нині годі уявити не лише європейську, а й світову культуру, а головні герої якого, Фауст і Мефістофель, стали «вічними» образами світової літератури? Філософська трагедія «Фауст» – це величний підсумок не лише німецького, а і європейського Просвітництва. Автор писав її упродовж усього свого життя: з 1773 по 1831 р. Шість десятиліть напруженої інтелектуальної та емоційної праці генія! У цьому творі втілено усю потугу письменницького таланту й могутнього інтелекту автора, а також унікальне поєднання, з одного боку, юнацької запальної емоційності (коли юний Гете розпочинав роботу над текстом), а з іншого – зваженості та життєвого досвіду непересічної зрілої особистості (коли письменник, уже сивочолий патріарх, завершив своє творіння). Недаремно трагедію «Фауст», яку називають поетичним заповітом Гете людству, перекладено майже всіма європейськими мовами.



▲ Пам'ятник Гете й Шиллеру. За проектом Ернста Ритшеля. Веймар, 1857

ГЕТЕ І ШИЛЛЕР

Після повернення з Італії Гете познайомився з Шиллером, слава про якого гриміла по всій Німеччині. Гете із Шиллером поводився стримано. На Шиллера він справив враження егоїстичної та зверхньої людини, а насправді таку поведінку Гете зумовило його неприхильне ставлення до Шиллерової драми «Розбійники». Гете, і надалі ухиляючись від товаришування з Шиллером, усе ж сприяв його призначенню професором історії в Єнському університеті.

Минуло шість років, поки митці ближче змогли пізнати один одного. Гете нарешті знайшов людину, яка здатна була цілком його зрозуміти. Між Шиллером і Гете зав'язалася тісна творча дружба на все життя.

У 1773–1775 рр. двадцятирічний Гете створив перший нарис «Фауста» (т. зв. «Прафауст»; нім. «Urfaust»), де намітив ключові сюжетні вузли майбутнього твору. Попри те, що в паперах письменника цей нарис не зберігся, якимось дивом у 1887 р., тобто через півстоліття після смерті Гете, його запис знайшли в архіві однієї з шанувальниць творчості поета (справді, «рукописи не горять»). У «Прафаусти» головний герой повстав проти «пилу і тліну» книжкової схоластики, прагнучи повноти життя.

1790 р. було опубліковано «Фауст. Фрагмент» (сказати б, скорочений «Прафауст»). Цей твір високо оцінив геніальний німецький драматург Фрідріх Шиллер. Він наполіг, аби Гете продовжив роботу над «Фаустом», що той і зробив: упродовж 1797–1801 рр. написав «Присвяту», «Театральний пролог», «Пролог на небі», сцени «Кабінет Фауста» і «Вальпуржина ніч». А повністю першу частину завершено 1806 р. (надруковано 1808 р.).

Складніше давалася Гете символіко-алегорична друга частина «Фауста»: хоча її задум визрів ще у 1797–1801 рр., утілено його було лише за чверть століття, та й то за наполяганням Йоганна Петера Еккермана, секретаря письменника.

Повністю Гете завершив трагедію 1831 р., а першодрук повного тексту побачив світ 1832 р. у «Посмертному виданні творів» письменника.

ХРОНОЛОГІЯ НАПИСАННЯ ТРАГЕДІЇ «ФАУСТ»	
«Прафауст» (нариси майбутнього твору)	1773–1775
«Фауст. Фрагмент»	1790
«Присвята», «Театральний пролог», «Пролог на небі», сцени «Кабінет Фауста» і «Вальпуржина ніч»	1797–1801
Завершення першої частини	1806 (друк 1808)
Завершення другої частини (окрім епізоду з Єленою, написаного 1800 р.)	1831
Публікація повного тексту трагедії «Фауст»	1832

Сюжет і композиція твору

Парадоксально, але факт: Гете створив шедевр на основі двох загальновідомих тоді сюжетів, які тогочасна «висока література» оминала: 1) про такого собі пройдисвіта, мага-чорнокнижника Фауста; 2) про трагічну долю спокушеної дівчини.

Перший сюжет бере початок у німецькому середньовічному фольклорі. Прототипом героя трагедії Гете став реальний маг і чорнокнижник Фауст (перша половина XVI ст.), про якого на межі Середньовіччя й Відродження побутувала народна легенда. Причому в «історичного» Фауста ампула було мінливим: він поставав то чаклуном, то поетом. Зауважимо, що ці два «ремесла» в Середньовіччі аж ніяк не суперечили одне одному: приміром, слово «шаїр» (поет) арабською спочатку означало «чаклун». Та й у пізніші епохи люди наділяли поета магичною силою чаклуна (наприклад, у вірші Тараса Шевченка «Перебендя» український кобзар, немов шаман, лине духом у потойбічні сфери, а його «думка край світа на хмарі гуля. // Орлом сизокрилим літає, ширяє, // Аж небо блакитне широкими б'є»). Можливо, Гете, свідомо чи підсвідомо, певною мірою асоціював

із Фаустом себе, бо мав схожі риси: упродовж життя шукав нових знань у науці, не зупиняючись водночас на досягнутому в літературній творчості.

Першу літературну версію легенди про Фауста видав Йоганн Шпіс 1587 р. у Франкфурті-на-Майні, рідному місті Гете. Вона мала довжелезну назву: «Історія про доктора Йоганна Фауста, всесвітньо відомого чаклуна і чорнокнижника, як він уклав на певний термін із дияволом угоду, які були з ним за цей час рідкісні пригоди, поки він, нарешті, не отримав заслуженої ним відплати. Складена здебільшого за його власними творами, що залишилися після нього, у страшне повчання, жадливий приклад і доброзичливе застереження всім зарозумілим, великомудрим і безбожним людям». Шпіс звинуватив Фауста в тому, що той «прив'язав собі орлині крила і прагнув дослідити і небо, й землю – все до кінця»¹. Для цього чорнокнижник підписав власною кров'ю домовленість із Мефістофелем, який після закінчення терміну дії угоди безжалюбно вбив Фауста.

Цікаво переосмислив образ Фауста Шекспірів сучасник, англійський драматург Крістофер Марло. У «Трагічній історії доктора Фауста» (1589) знання вченому були потрібні для збагачення та влади, проте він усе ж сприймався як сміливий бунтівник проти закостенілих суспільних законів.

У XVIII ст. видатний німецький просвітник Готгольд Ефраїм Лессінг у нарисах до драми «Фауст» уперше зобразив не поразку, а перемогу Фауста. Його героєм – учений, одержимий жагою пізнання, що наближає до тлумачення цього образу Йоганном Гете. До того ж Гете тримав у пам'яті сюжети лялькових драм про Фауста, які ще дитиною бачив на народних гуляннях.

Другий сюжет – про спокушену дівчину – є типовим для фольклору багатьох народів світу, зокрема й українського (Тарас Шевченко творчо обробив його в поемі «Катерина»). Отже, трагедію «Фауст» Гете створював, спираючись на могутню культурну традицію.

Трагедія «Фауст» складається із трьох вступних текстів (ліричної присвяти друзям юності, «Театрального прологу», «Прологу на небі») і двох частин.

У «Пролозі на небі» намічено **зав'язку твору**, що, за зізнанням Гете, нагадує фрагмент біблійної оповіді про Іова, якого випробовував диявол, заклавшись із самим Богом. Подібну угоду уклали Бог і Мефістофель, які побилися об заклад на душу Фауста. Бог вірив у те, що врешті-решт Фауст залишиться вірним Йому, оскільки вірив у світлий первень людини («В душі, що прагне потемки добра, // Є правого шляху свідомість»). Однак Мефістофель був переконаний у протилежному, оскільки людський рід він глибоко зневажав («я свідок лиш мізерності людської»). Власне, ця суперечка двох сил і є початком конфлікту твору.

Образи трагедії

Образ Фауста. Схильність Фауста до дії, його неситима жага до безмежного пізнання на противагу накопиченню непотрібного схоластичного знання, що було властиве сухому педанту Вагнеру, дають підставу сприймати образ Фауста як символ розвитку нової європейської («фаустианської») цивілізації, лідера світового прогресу. Тут, зокрема, міститься і ключ до розуміння перекладу Фаустом Євангелія від Іоана. Перший рядок «Споконвіку було СЛОВО...»

¹ За усієї несхожості трагедії Гете і книжки Шпіса в цих творах є спільні моменти, аж до текстуральних збігів. Пор. наведене звинувачення із таким фрагментом «Фауста» Гете (репліка Фауста): «Вмістить в собі всі радости і муки, // Все те, що людству випало на долю. // І глибок, і вись – все духом охоплю я...».

(у перекладі Миколи Лукаша: «Було в почині Слово!») діяльний учений воліє перекласти як «Була в почині ДІЯ!». Звісно, читачі розуміють, що це не просто гра сенсів, яку майстерно використовує Гете. Адже в релігійних першоджерелах грецька лексема «*λογος*» («логос»), нині перекладена українською як «слово», мала ще й значення «думка, вчення». Проте саме для Біблії найактуальнішим є ще одне її значення: «Логос» = «Бог»! Тому читаємо: «Споконвіку був Бог, а Слово в Бога було...». І тоді нарешті все стає на свої місця, бо інакше ХТО САМЕ вимовив те найперше у Всесвіті СЛОВО, яке згадане у Євангелії? І такому багаторівневому кодуванню Біблії, такій вишуканій грі слів і сенсів дивуватися не слід, оскільки саме Євангеліє від Іоана, яке обрав для перекладу Фауст, є наймістичнішим і найсимволічнішим з-поміж усіх чотирьох канонічних Євангелій.

Фауст у творі Гете не ідеалізований, він має вкрай негативні риси. Зокрема, він збездивив і знедолив Гретхен («...Я ще й її життя розбив зухвало»), вбив її брата Валентина, призвів до загибелі стареньких Філемона й Бавкіді, які нічим не завинили, тощо. Усього цього Гете не згладжує і аж ніяк не приховує. Тоді чому ж душа грішника Фауста не потрапила до Пекла, тим паче, що Мефістофель цього прагнув, бо саме це мало стати його нагородою у суперечці з Богом? Адже для нечистої сили немає вищої насолоди й нагороди, аніж перекопатися у «нечистій» природі людини, а надто що – занурити людину в скверну. Недаремно ж одне з імен чорта – Вельзевул¹.

Річ у тім, що Фауст «спиняє мить» не задля себе, а в передчутті блага та звільнення для всього людства: «...Коли б побачив, що стою // З народом вільним в вільному краю, // Я міг би в захваті гукнути: // Спинись, хвилино, гарнати!..». А тому Мефістофель уже не має влади над людиною, котра хай і недосконала та грішна, але просить щастя для людського роду, а не насолоди для себе особисто (згадаймо спокуси Фауста в першій частині трагедії: винарня Ауербаха, насолода кохання з юною Гретхен тощо). Саме за це душа Фауста не лише врятована, а й гідна зустрітися в потойбіччі з душею Гретхен, котра стала її провідником, достоту як душа Беатріче для Данте в «Божественній комедії».

Образ Мефістофеля є однією з найбільших творчих знахідок Гете. Уїдлива скептичність цього героя, його схильність постійно «все піддавати сумніву», дотепність і гострий розум – усе це робить його певною мірою привабливим. Здавалося б, як представник потойбічних сил зла, Мефістофель мав викликати в читачів страх і різкий осуд.

Проте вже у «Пролозі на небі» є натяк на те, чому образ Мефістофеля як утілення зла привертає увагу читачів. Він не дає лінивій за своєю природою людині заспокоїтися: «*Господь*: Людина не всякчас діяльності радіє, // Понад усе кохає супокій; // Потрібен їй супутник ворушкий, // Щоб бісом грав і збуджував до дії».

Причому Мефістофель дуже небезпечний, підступний і безжальний. Пригадаймо хоча б, як він спокусив коштовними прикрасами чисту й невинну Гретхен, як підло вбив Валентина, кров'ю якого заплямував руки й душу Фауста. Однак Мефістофель водночас викликає в читачів і явну симпатію. Чому? Невже справді «пікантне» зло є привабливішим за «прісне» добро? Секрет у тім, що Мефістофель не мав би такого успіху, якби не люди з їхніми вадами, котрі такі

¹ «Єврейське дієслово “*zabal*” (“вивозити нечистоти”) у равиністичній літературі вживали як метафору для позначення духовної “нечистоти” – відступництва, ідолопоклонства тощо, в таких разі “Вельзевул” означає “володар скверни» (Сергій Аверінцев).

заслугують на покарання. Тому в творі й складається неоднозначна, амбівалентна (різноспрямована) ситуація: як представник потойбічних сил *зла* Мефістофель водночас карає те саме зло (людські жадібність, нещирість тощо). І нехай навіть «бруд відмивається брудом», але, караючи зло, тим самим чорт фактично служить *добру*! Зауважимо, що діалектичний підхід Гете до розв'язання проблеми добра і зла згодом використав Михайло Булгаков у романі «Майстер і Маргарита», де чорт на ім'я Воланд (пор. друге ім'я Мефістофеля – «Фоланд»¹) також карає зло в Москві. Чому, наприклад, Мефістофель зміг здійснити оборудку при імператорському дворі? Авантюри з грошима, забезпеченими «золотим запасом», який неможливо добути з-під землі, сприяв прогнилий і корумпований суспільний устрій. Тож Мефістофель покарав шахраїв, які на це заслугують, тим самим виконавши функції правосуддя. Отже, він і мав право заявити: «Я – тої сили часть, // Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого».

Образ Гретхен також відіграє надзвичайно важливу роль у творі. Вона стала не просто засобом спокушання Фауста, її життєвий шлях – це ілюстрація людського гріхопадіння загалом. Мила, чиста, світла дівчина стала потрібною вбивцею!

Через неї загинули її мати й брат, навіть – її дитина! Як це могло статися, адже спочатку Мефістофель сказав Фаустові, що не має над нею влади? До того ж Гретхен якимось чистим, дитинним чуттям одразу збагнула, що Мефістофель – це зло, їй при ньому було незатишно. Однак угода про зваблення Фауста діяла, і диявол почав спокушати скромну дівчину коштовними прикрасами, які Гретхен врешті-решт прийняла – і пропала. Золото – це начебто просто метал, але «люди гинуть за метал» – пригадаймо відомий рядок із опери Шарля Гуно «Фауст» (фр. «Où brille l'ardent métal!..»). До того ж стати на слизьку стежину дівчину спонукала Марта, недаремно її проклинає Валентин перед своєю загибеллю. Проте вже у в'язниці, приречена на страту, Гретхен відмовилася втекти з Фаустом, а прийняла вирок, чим спокутала свою провину і таким чином урятувала свою

¹ *Фоланд* (нім. *Volland*) – середньовічна німецька назва чорта.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «ФАУСТА»

У *першій частині* трагедії переважає реалістичне зображення: змальовано конкретні типи жителів німецького міста (сцена «За воротами міста»); описано історію взаємин Фауста з Маргаритою-Гретхен. Мефістофель намагався спокушити Фауста насолодами життя: тут і вино (склеп Авербаха у Лейпцигу), і чуттєве кохання (стосунки з Гретхен). Проте Фауст так і не впав, «вспокоений, на ліні ложе» і не гукнув: «Спинися, мить! Прекрасна ти!». Ба більше, саме трагічна загибель Маргарити остаточно переконала його відмовитися від індивідуалістичного пошуку сенсу буття і щастя, а звернути увагу на інших людей, подумати про долю людства.

Рядки, присвячені стосункам Фауста і Маргарити, є одним з найліричніших і водночас найтрагічніших у світовій літературі. Зіткнення дівочої чистоти з диявольською спокусою, щирі порухи душі героїв на тлі сатанинського задуму Мефістофеля – усе це тримає читачів у постійній напрузі.

Друга частина трагедії значно складніша, алегоричніша і символічніша (недаремно Генріх Гайне схарактеризував її як «алегорично заплутані нетрі»). Наприклад, сцени при імператорському дворі часто тлумачили як алегорію приреченості феодалізму. Проте Гете був надто скептичним для того, аби насправді вважати буржуазний устрій, який прийшов на зміну феодалізму, ідеальним суспільним ладом. Це засвідчують слова Мефістофеля: «Гроби, торгівля (тобто бізнес, новий, капіталістичний устрій. – Авт.) і війна – це все одно, в них ціль одна».



▲ Михайло Врубель. Фауст. 1896. Триптих: Мефістофель і учень, Маргарита, Фауст

душу. Фактично вона повторила шлях людства, начертаний великим Данте у його «Божественній комедії»: через спокуту до очищення.

Жанр твору. Непростим є і питання щодо жанрової належності «Фауста». Згідно з визначенням Гете, цей твір є *трагедією (філософською трагедією)*. Проте він мало зорієнтований саме на сценічне втілення. Крім суто драматургічних, у ньому наявні численні ліричні та епічні елементи, а окремі частини схожі на поему. Образ Фауста як персонажа саме трагедії дослідники творчості Гете також сприймають неоднозначно: «Про цього пройдисвіта можна написати хіба що фарс». З іншого боку, можливо саме тому Гете наполягав на жанровому визначенні «Фауста» як трагедії, прагнучи по-новому витлумачити образ відомого авантюриста, шахрая. Адже щира, безмежна й невиситима жага Фауста до пізнання, його служіння ідеї пошуку щастя для всього людства не лише підносить цей образ, перетворюючи його на персонажа «високої трагедії», а й робить символом допитливості людини, призначення якої полягає у пізнанні Все-

світу. Ця магістральна лінія пронизує всю світову літературу, починаючи від доби Античності.

Видатний грецький трагік Софокл (V ст. до н. е.) у трагедії «Антигона» оспівавав людину, яку визнають восьмим дивом світу: «Дивних багато в світі див, найдивніше із них – людина...». З цього погляду авторське жанрове визначення «Фауста» як трагедії постає цілком умотивованим і логічним.

Проблематика твору. Ключовими у трагедії є **«вічні» питання**: хто є людина? У чому сенс її земного буття? Куди прямує людство і в чому його щастя?

На прикладі долі Фауста в першій частині твору Гете показав здійснення усіх можливих бажань *людини*, а в другій частині – безмежні можливості всього *людства*. Проте абсолютне здійснення людських бажань може обернутися на трагедію: гонитва Фауста за насолодою у першій частині спричинила загибель Маргарити, а в другій частині на трагедію перетворилося його прагнення вдосконалити природу, внести власні прагматичні корективи у світобудову. Фінал другої частини позначений певним скепсисом: через Фауста загинули Філемон і Бавкіда, осліплений Фауст звуки заступів сприймав як роботу задля майбутнього людського щастя, а насправді це злі лемури копали йому могилу (тут один крок до світової антиутопії).

Однак душу Фауста врятовано, а це найголовніше, бо символізує **спасіння не лише окремо взятої людини, а й усього людства** (в цьому «Фауст» Гете наближається до «Божественної комедії» Данте). 6 червня 1831 р., тобто вже наприкінці свого життєвого й творчого шляху, в розмові з Еккерманом Гете так прокоментував слова «Стремління вічне й ревний труд сподобляться покути» з фіналу трагедії: «У цих віршах міститься ключ до спасіння Фауста. У самому Фаусті – це діяльність до кінця життя, що стає дедалі вищою та чистішою, а з Неба – це одвічна любов, що приходиться йому на допомогу».

Однією з провідних у трагедії є також **проблема боротьби за людську гідність особистості та її право на самовизначення в житті**, її звільнення від духов-

них, етичних і соціальних пут Середньовіччя. Тут утілилася характерна для Просвітництва віра в Людину, у можливості її розуму – як опозиція церковному догмату щодо її нікчемності та безсилля. Перевагу інтелекту та прагнення до справжніх знань Фауста над марними зусиллями Вагнера, який відгородився від життя, від практики та людей, Гете передає словами, що нині стали афоризмом: «Теорія завжди, мій друже, сіра, а древо життя – золоте».

Підсумком шукань Фауста стало його переконання в тому, що прагнути до ідеалу та втілювати його потрібно не в потойбічних сферах, а в реальному світі. Глибоко символічним є остаточний висновок Фауста як «верх премудроців земних» (враховуючи час завершення трагедії – наприкінці життя Гете, можливо, й самого автора): «Лиш той життя і волі гідний, // Хто б'ється день у день за них».

Саме тому трагедія «Фауст», попри те, що закінчується смертю головного героя, не тисне на читачів відчуттям безвиході через свій похмурий фінал. Гете пробуджує відчуття якогось душевного просвітління (Аристотель називав це «катарсисом», грец. *καθαρσις* – очищення). І не випадково твір завершується апофеозом¹, у яким людству даровано надію на світле майбуття: «...Яви минущого // Нам ніби сняться; // То – символ сущого, // Де сни здійсняться...».

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ФАУСТ

(скорочено)

Пролог на небі²

Відкривається величною картиною Всесвіту, який славлять ангели з архангелом Рафаїлом. З'являється Господь і викликає Мефістофеля, щоб дізнатися, як справи у людей. Мефістофель вважає, що смертна людина мізерна, тому причина – її розум. Господь протилежної думки, він сповнений віри в людину, в її бажання пізнати істину, згадує водночас про доктора Фауста, який ще «в мороці блукає». Усевишній йому допоможе, покаже «до правди вхід». Мефістофель готовий закластися, що зведе Фауста «на стежку зла». Господь упевнений, що в цьому поєдинку з Мефістофелем не програє і що людину треба спонукати до дії. Фауст лише отримає новий імпульс для пошуку, що відкриє в людині усвідомлення свого високого призначення.

Частина перша

НІЧ

Вузька кімната з високим готичним склепінням. Фауст неспокійно сидить в кріслі біля столу.

Фауст

У філософію я вник,
До краю всіх наук дійшов –
Уже я й лікар, і правник,
І, на нещастя, богослов...
Ну і до чого ж я довчивсь?
Як дурнем був, так і лишивсь.
Хоч маю докторське звання
І десять років навмання
Туди й сюди, навкрив-навкіс

¹ Апофеоз (грец. *αποθεωσις* – обожнювання) – прославляння якоїсь особи або події; святкове завершення події.

² Написано близько 1800 р. Як указував сам Гете, цей пролог нав'язаний аналогічною сценою в біблійній книзі Іова, де диявол спокушає людину з Божої волі. Ім'я Мефістофеля запозичене з народної легенди; етимологія його неясна. Пропонувалися тлумачення: *мефіз-тофель* (євр.) – «руїнник-брехун»; *ме-фаусто-філес* (грец.) – «не Фауста друг» тощо.

Воджу я учнів своїх за ніс, –
А серце крається в самого:
Не можем знати ми нічого!
Хоч я й розумніший, як бевзні ті всякі,
Учені, магістри, попи та писаки,
Хоч я в забобони й страхи не вдаюся,
Із пекла сміюся, чортів не боюся, –
Зате ніяких радощів не маю,
Не вірю я, що я щось знаю,
Не вмю я людей навчати,
Не вмю їх на добре напучати...
Грошей, добра я не нажив
І слави теж не заслужив;
Собака, й той не став би так жити!
Тому-то й почав я ворожити, –
Чи не одкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я дарма не мудрував,
Чого не знаю, не казав,
Щоб я збагнув почін думок
І світу внутрішній зв'язок,
Щоб я пізнав основ основу,
А не кидав слова-полову...

Бажаючи пізнати таїну природи, Фауст ви-
кликав Духа Землі, котрий зник, не давши
жодної відповіді.

Увіходить Вагнер у шлафроці¹, в нічному
ковпаку, з лампою в руці. Фауст відверта-
ється з нехиттю.

Вагнер

Даруйте, ви декламували;
Це з грецької трагедії, мабуть?
Це вміння має значення чимале,
І я б хотів його здобути.
Чував я, що й священник-казнодія
Повчитись часом може в лицедія.

Фауст

Без почуття й мистецтво все даремне,
Коли ж говорить з вас душа,
То слово щире і буремне
Усі людські серця зруша.
А ви?.. Сидіть та компонуєте
З чужих недоїдків стряпню,
Та в попільць ретельно дуйте –
Ачей здобудете вогню!
Як вам це всмак, то дурні й діти

¹ Шлафрök – домашній халат.

З вас подивують інший раз;
Але шкода серцями володіти,
Коли немає серця в вас.

Вагнер

Та красномовство все ж нам не байдуже,
А я, на жаль, в нім знаюся не дуже.

Фауст

Шукай заслуги не в словах,
Не шийся в галасливі блазні!
Як розум є в твоїх речах,
То будуть без окрас виразні,
Бо для правдивих мудреців
Не треба вишуканих слів.
Всі ваші фрази дуті, беззмістовні,
Цяцьковані, бундючно-пишномовні, –
То вітер лиш, що десь між верховіть
Сухим осіннім листям шарудить.

Вагнер

Ох, довгий лан знання,
А ми недовговічні!
Всі досліди мої критичні
Не раз ця думка зупиня.
Як важко досвіду набратись,
Щоб до самих джерел дістатись!
А там, дивись, на півшляху
Спіткаєш нагло смерть лиху.

Фауст

Пергаментом жаги не вгамувати,
Не в нім свята, живуца течія;
Повік тобі на спрагу знемагати,
Коли суха душа твоя.

Вагнер

А світ? А людський ум і почуття?
Пізнати їх усякий з нас бажає.

Фауст

А що ж «пізнати» означає?
Хто справжнім іменем назве дитя?
Так, мало хто пізнає хоч дещо зміг,
Та й ті провидці, серцем необачні,
Несли свої думки юрбі невдячній;
За те й палили, й розпинали їх...
Даруйте, друже, мабуть, час кінчати,
Бо вже, дивіться, – пізня ніч.

Вагнер виходить.

Фауст (сам)

Іще його не зрадила надія;
Копається в гноїську, скарб шука,
А знайде часом черв'яка,
То, дурень, і тому радіє...



▲ Маргрет Хофхайнц-Деринг. Фауст розмовляє з Духом Землі. 1969

Не рівня я богам, і знаю, що це так;
Мабуть, проस्कнію вік, немов сліпий
гробак...

Хіба ж не пил то, з безлічі полиць
Злітаючи, мій мозок сушить?
Не мотлох то, що тисяччю дрібниць
Мене в цім затхлім світі душить?
Чи ж тут знайду, чого шукав?
Нащо мені у соннях книг читати,
Що рід людський завжди і скрізь
страждав,

А хто-не-хто і щастя міг зазнати?
Чом виширивсь ти, черепа пустий?
Твій мозок, як і мій, колись серед туману
Шукав ясного дня, й блукав у тьмі густій,
До правди рвався, і потрапляв в оману.
Стоять, мене на глузи беручи,
Вали, зубці, колеса, кулі...
Біля дверей б'ючись, я мав вас за ключі, –
Та ви мені замка не відімкнули...
Бо, повна тайн і білим днем,
Природа не відслонить запинала,
І що вона тобі від духу заховала,
Того не витягнеш гвинтом і важелем.

Фауст вирішив вкоротити собі віку, однак
Великодні співи і дзвони повертають йому
бажання жити.

ЗА МІСЬКОЮ БРАМОЮ

Картина народного святкування. Люди шанобливо ставляться до Фауста, вони вдячні йому та його батьку за допомогу під час епідемії. У розмові з Вагнером він визнає, що на таку шану не заслуговує, наука була безсилою

проти страшної хвороби. Вагнер, на противагу Фаусту, не відчуває своєї відповідальності перед людьми. І якщо у Вагнера «одна знайома путь», то Фауст перебуває на роздоріжжі, у ньому живуть дві душі: одна прагне земного, інша рветься в небесну височінь. Фауст і Вагнер помітили чорного пуделя, який біг за ними.

КАБІНЕТ ФАУСТА

Фауст із пуделем зайшов до кабінету. Доктор намагався перекладати Біблію. Він помітив, що пес раптом почав рости і втрачати собачу подобу.

Мефістофель

(виступає, коли туман розійшовся, з-за печі в одязі мандрованого схоласта¹)

Що тут за шум? Чим можу вам служити?

Фауст

Так ось хто в пуделі сидів!
Мандрований схоласт! Оце так
насмівив!

Мефістофель

Вітаю вас, великовчений муже!
Од ваших чарів впрів я дуже.

Фауст

Як звешся ти?

Мефістофель

Як дивно запит цей
Від того чуть, хто зневажає слово,
Й, не звикши мислить поверхово,
Зглибляє дійсну суть речей.

Фауст

Таких, як ти, відома суть –
Аж світиться крізь покритив назви;
Пізнається усюди враз ви,
Коли «лихими» вас «спокусниками» звать.
Ну, добре, хто ж ти є?

Мефістофель

Я – тої сили часть,
Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого.

Фауст

Це загадка! Розгадку ж хто подасть?

Мефістофель

Я – заперечення усього!

¹ Мандрований схоласт (латин. scholasticus vagans) – характерна для середніх віків фігура напівученого-напівшарлатана, що ходив від міста до міста, пропонуючи всім охочим послуги лікаря і ворожбитя.

Бо всяка річ, що постає,
Кінець кінцем нічим стає,
І жодна річ буття не гідна.
А все, що ви звете гріхом,
Чи згубою, чи просто злом, –
Ото моя стихія рідна.

Фауст

Ти кажеш, що ти – часть, а сам з'явивсь
цілком.

Мефістофель

Мені чужа зарозумілість.
Це ж тільки ви з своїм дурним світком
Себе вважаєте за цілість.
Я ж – часть од часті лиш, що перше всім
була,

Частинка тої тьми, що світло привела,
Те світло гордеє, що хочеться йому
З одвічних володінь прогнати матір-тьму.
Та це йому не вдасться – шкода сил,
Воно навік приковане до тіл:
Од тіл тече, в тілах лише прекрасне,
Тілами лиш спиняється в ході,
А згинуть ті тіла – тоді
Й воно разом з тілами згасне.

Фауст

А, ось до чого ти згодивсь!
Велике знищить – неспромога,
Так ти з маленьким заходивсь.

Мефістофель

Та й тут непевна перемога!
Цей світ, оце нікчемне Щось,
Проти Ніщо мов затялось;
На всякі способи я брався,
А все удачі не дждався:
Проти пожеж, потопів, бур
Земля стоїть собі, як мур!
Людське й звірине кодло теж набридло:
Як можна так поводитися підло?
Вже я їх бив, губив, – і знов,
Дивись, шумує свіжа кров.
І скрізь таке, хоч бийся в груди –
В землі, в воді, в повітрі, – всюди
Мільйони родяться життів,
В теплі і в холоді, в сирому і в сухому...
Остався б я, напевне, ні при чому,
Коли б огонь служить не захотів.

Фауст

На всеблагу творящу силу,
Підступний, ниций, хижий біс,

Ти руку, смертно-зледенілу,
Даремно, гробзячи, підніс.
До чогось іншого б узаявся,
Потворний дух, поріддя тьми!..

Фауст

То в пеклі теж свої закони?
Чудова річ! То з вами можна й пакт
Надійний підписати, безумовно?

Мефістофель

Як хто формальний укладе контракт,
Обіцяне завжди одержить спбвна.
Колись питання це складне
Ми обговорим неодмінно.
Ну, а тепер пусти мене,
Прошу тебе, прошу уклінно.

Фауст

Чи я шукав тебе, скажи?
Ти ж сам попавсь мені на щастя.
Хто чорта вловить, то держи,
Хто зна, чи ще коли впіймати вдасться.

Мефістофель

Гаразд, на все я пристаю,
Як хочеш, я лишусь з тобою,
Але дозволь фантазію твою
Потішити мого мистецтва грою.

Фауст

Роби, що хоч, але гляди,
Щоб не було в тій грі нуди.

Мефістофель, який мусив вийти так, як і зайшов, не міг покинути кабінет Фауста, бо двері захищала пентаграма. Під хор духів Фауст засинає, а Мефістофель наказує пацюку прогризти знак пентаграми, щоб він міг вибратися. Коли Фауст прокинувся, нікого не було, все щезло.

Мефістофель

Дійдем до злагоди ми духом.
Дивись, яким прийшов я зухом:
В червець убрався, в блаватас,
Плащем обвинувся єдвабним¹,
Вдяг капелюх з пером привабним,
Ще й шпагу замашну припас.

¹ *Червѣць* – червона, *блаватас* – блакитна шовкова матерія, *єдваб* – тип шовкової тканини. За народною легендою, Мефістофель ходив із Фаустом у чернечому перевдязі; пізніше, коли вертепна комедія про Фауста поширилась у католицьких краях, Мефістофель фігурував у ній уже в багатому світському вбранні.

Послухай дружньої поради,
Вдягни й собі такі наряди,
Покинь нікчемні заняття, –
Узнаєш, що таке життя.

Фауст

Шкода мені у шати ті вбиратись,
Турбот життя й на них лежить печать.
Я застарий, щоб тільки гратись,
Замолодий, щоб не бажать.
Чого ж мені од світу ждати?
І що той світ спроможний дати?
Страждай, терпи! Терпи, страждай! –
Цей спів я чую щохвилини,
І щогодини і щоднини
Усе життя – із краю в край.
Онавіснів мені тягар буття –
Я кличу смерть, ненавиджу життя.

Мефістофель

Кинь панькатись із вічною журбою,
Що круком серце рве тобі з грудей.
Відчуєш ти, оточений юрбою,
Що й ти людина між людей.
Не хочу я, правда, рівнять
Тебе до того наброду.
Я сам не великого роду;
Але, коли схочеш пристать
До мене в життєвій дорозі,
То буду тобі по змозі
Товаришем вірним,
Слугою покірним,
А хочеш – і псом,
Безмежно відданим рабом.

Фауст

Якої ж ти від мене хочеш плати?

Мефістофель

Того часу ще досить довго ждати.

Фауст

Ні, ні! Ти, чорте, егоїст,
І так не зробиш, Бога ради,
Комусь другому щось в користь.
Кажи, якої хочеш плати,
А то не буду і наймати.

Мефістофель

Я маю *тут* тобі у всім служити,
Скоряючись завжди твоєму слову.
Коли ж ми *там* зустрінемося знову –
Ти мусиш те ж мені робити.

Фауст

Що буде там – мене це не обходить.

Ти можеш світ якийсь новий виводить,
Коли зруйнуєш той, що є.

На цій землі я радістю втішаюсь,
Під небом цим я муками караюсь,
І аж тоді, як з ними попрощаюсь,
Нехай що хоче настає.

І не бере мене цікавість
Спізнати той інакший світ,
Чи є і там любов, ненависть,
Чи є і там і верх, і спід.

Мефістофель

Та якщо так, тобі немає ризику.
Угодьмося. Лиш дай мені підписку,
Я дам тобі таке, чого повік
Іще не бачив чоловік.

Фауст

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?

Чи можеш ти стремління ті узнати,

Що їх плекає дух людський?

Є в тебе їжа – в ній нема поживи;

Є в тебе злото – та воно рухливе,

Із рук виприскує, як стій;

Покажеш гру – в ній виграть неможливо,

Даси коханку – а вона, зрадлива,

З моїх обіймів іншому морга;

Є в тебе честь і слава дорога –

Мов метеор, вона щезає;

У тебе плід зеленим зогниває,

А дерево лиш мить одну цвіте.

Мефістофель

Така вимога біса не злякає,

Я можу дати тобі все те.

Та, друже мій, колись і щось хороше

Утішити в спокої прийде нас.

Фауст

Коли, в спокоєний, впаду на ліні ложе,

То буде мій останній час!

Коли тобі, лукавче, вдасться

Мене собою вдовольнить,

Коли знайду в розкошах щастя, –

Нехай загину я в ту мить!

Ідем в заклад?

Мефістофель

Ідем!

Фауст

Дай руку, переб'єм!

Як буду змушений гукнути:

«Спинися, мить! Прекрасна ти!» –

Тоді закуй мене у пута,

Тоді я рад на згубу йти.
Тоді хай дзвін на вмерле дзвонить,
Тоді хай послух твій мине,
Годинник стане, стрілку зронить,
І безвік поглине мене.

Мефістофель

Сьогодні ж, пане докторе, в обід
Я до своєї служби приступаю.
Але – життям і смертю закликаю, –
Розписку дай, щоб все було як слід.

Фауст

Не бійсь, що я угоду цю порушу:
Мою нестримно пориває душу
До того, що тобі прирік.
Даремно я себе дурих:
Не більш од тебе я заважив.
Великий дух мене зневажив,
До тайн природи вхід закрит.
Тепер порвалась нитка мислі,
Науки стали мені ненависні.
Тепер у вирі чуттєвих втіх
Я пристрасті племін заспокою,
За чарівною пеленою
Набачусь див і чуд усіх.
Риньмося сміло в часу прибій,
В потік випадків і подій,



▲ Ежен Делакруа. Поява Мефістофеля. 1828

Нехай і сміх, і плач,
І щастя, й біль невдач
Перехлюпоються, як хвилі рік:
Лиш в русі проявить себе чоловік.

Мефістофель

В нас не питай, де міра й край:
Всього досхочу, до жадоби.
Бери, хапай, що до вподоби,
І на здоров'я поживай.
Лиш не губись, держися сміло.

Фауст

Та зрозумій, не в насолодах діло.
В стражданнях радощі відчутти я готов,
Утіху – в розпачі, в ненависті – любов.
Мій дух звільнився уже од пут науки,
Чутким зробивсь до будь-якого болю,
Вмістить в собі всі радощі і муки,
Все те, що людству випало на долю.
І глиб, і вись – все духом охоплю я,
І втіху, й біль – все в серце уберу я,
Щоб всім еством своїм з еством
вселюдським злитись
І разом з ним у безвість провалитись.

Мефістофель

І я жую вже ряд тисячоліть
Той шмат черствий, мій друже милий!
Ніхто з людей, з коліски й до могили,
Старої закваски ніяк не міг стравить.
Повір мені, для себе сам
Бог сотворив цей світ, як цілість;
Він в вічнім світлі сяє там,
Нам дав лиш п'їтьму, ну а вам
І день і ніч послав, як милість.

Фауст

Коли ж я хочу!

Мефістофель

Це воно!
Але... тут є «але» одно.
Мистецтво довге, вік короткий,
Ти б мусив знати це давно.
Нехай який-небудь поет солодкий,
У мріях смілий, у серці кроткий,
Для тебе аж у хмари зійде,
Найкращі якості там найде;
Ти будеш сміливий, як лев,
І, як сайгак, прудкий,
Як півдня син, яркий, палкий,
Як сіверяк, кріпкий.
І будеш ти зразком лицарства

І водночас верхом лукавства,
Зумієш пристрастю палати
І розраховано кохати.
Таку прояву високосну
Значу я знаком мікрокосму.

Фауст

Хто ж я такий, що досягти
Я мрії людськості не можу,
Якою душою я тривожу?..
Не радує мене тих знань скарбниця,
Що я збирав на протязі років...
Я ніби й ріс – а добре придивиться,
То духом я ні крихти не зміцнів;
Не став я ні на волос вищий,
До безконечного не ближчий.

Мефістофель

Мій друже, дивишся на речі
Ти якось надто по-старечі;
Ні, треба діяти не так,
Поки в житті ми чуєм смак...
Мерщій покиньмо всі думки
І в світ пориньмо навпрямки!..
Ось тільки я дмухну югою –
Легенько скрізь летітиметься нам!
Поздоровляю вас з новим життям!

Мефістофель привів Фауста в Авербахів склеп у Лейпцигу, щоб він подивився, «як весело живе гульвіса». Але гульвійське життя не звабило Фауста. Тоді Мефістофель веде Фауста на відьмину кухню, яка зображена за відомими в той час картинами Брейгеля чи Теньє. У дзеркалі Фауст бачить образ Єлени Троянської і згоджується пройти обряд омолодження. Завдяки відьомським чарам він став молодшим на тридцять років. На вулиці помолоділий Фауст залицяється до незнайомої дівчини. Це Маргарита, що йшла зі сповіді й рішуче відкинула загравання невідомого шляхтича. Фауст вимагає від Мефістофеля, щоб біс здобув йому вподобану дівчину. Мефістофель говорить, що в нього немає влади над Маргаритою, оскільки душа її безгрішна, але обіцяє спробувати спокусити дівчину. Біс залишає у шафі Маргарити скриньку з прикрасами. Дівчина знаходить її та приміряє золоті прикраси, які їй дуже сподобалися. Мати примушує доньку віддати священику несподівану знахідку, бо «неправе добро душу бентежить, збурює кров». Фауст вимагає від Мефістофеля, щоб він дістав дівчині інші прикраси. Маргарита приносить сусідці

Марті, що не один рік чекає чоловіка, який пропав, ще одну скриньку з коштовностями, яку знайшла в себе в кімнаті. Марта радить їй нічого не говорити матері, щоб вона і ці прикраси не віднесла священику. Маргарита убирається в золото, і в цей час до будинку Марти заходить Мефістофель, який вітається з дівчиною, як зі шляхетною панною. Він сповіщає Марту про смерть її чоловіка і про свою готовність засвідчити в суді його кончину, а також домовляється з нею про вечірне побачення в саду.

САД

Маргарита під руку з Фаустом,
а Марта з Мефістофелем гуляють
по саду.

Маргарита

Я бачу, ви, жалкуючи мене,
Знижаєтесь – мені аж сором.
Життя, напевне, мандрівне
Навчило вас не бути суворим.
Не для таких досвідчених людей
Убожество моїх простих речей.

Фауст

Один твій зір, одне слівце твоє –
Чи ж де дорожча мудрість є? (*Цілує її руку.*)

Маргарита

Та чи подоба ж вам ту руку цілувати?
Вона негарна, шкарубка.
Мені доводиться усього пильнувати,
А мати строга ще така.

Проходять.

Маргарита

Аби з очей, то вже й з думок.
Хоч гречність вас і прикрасіла;
У вас розумних друзів сила,
Мені до них – як до зірок.

Фауст

О серце, вір, те, що розумним звуть –
То інколи обмеженість пуста.

Маргарита

Як?

Фауст

Ах, свята невинність, простота –
Ніяк собі ціни не пізнають!
Сумирність, лагідність – що краще
є в природі?

Ці найкоштовніші з окрас...

Маргарита

Хоч раз мене згадайте при нагоді,
А я про вас гадатиму всякчас.

Фауст

Не часто ходиш ти гуляти?

Маргарита

Та в нас хазяйство не яке,
Але, нівроку, клопіткє:
В нас наймички нема; сама вбирай у хаті,
Сама вари й печи, сама і ший, і мий,
А мати в мене ще такі чепуркуваті,
Що Боже крий!

А стан у нас не дуже і скрутний;
Таки не гірш, як у людей, достаток:
Од батька нам оставсь порядний статок –
Будинок свій, садок при нім густий.
Тепер уже спокійні дні настали;
В солдатах ¹ братик мій,
Сестричку поховали...
Мені з тим дитинчам був клопіт немалий,
Та я б воліла з ним возитися і далі –
Воно...

Фауст

Таке, як ти, було, мов янголя...

Маргарита

Мене любило дуже те маля.
Воно знайшлося уже по смерті тата.
А мамі тяжко так прийшлося –
Вже думали, що їй більш рясту
не топтати,

Але таки очуняла якось.
Куди вже їй було гадати
Те пташенятко годувати!
От я й давай його тоді
Поїть на молоці й воді...
В моїх руках воно й росло –
Таке гарнесеньке було...

Фауст

Ти щастя чистого зазнала.

Маргарита

Та й горя гіркого немало.
Вночі, було, по десять раз встаю
Я до колиски немовляти;
І напою,
Й візьму до себе, і давай люляти;
А як кричить, беру я лялечку свою
Та й ну по хаті взад-вперед гуляти...

¹ Брат Гретхен, як і чоловік Марти, – ландскнехт, найманий солдат.



▲ Мефістофель і Фауст перед входом до винярні. Скульптор Матве Молітор. Лейпциг

Склеп Авербаха був місцем гулятики лейпцизьких студентів; свого часу вчашав туди і Гете. У трактирі були дві фрески, з яких одна зображувала студентський бенкет з участю Фауста, а друга – Фауста, що летить верхи на діжці (примітка М. Лукаша).

А вранці вже над ночвами стою,
А там базар, а там в печі попорай –
І так щодня, сьогодні, як і вчора.
Отак-то, паночку, доводиться усяк.
Зате вже всмак їси і спочиваєш всмак.

Проходять.

Фауст

То ти мене впізнала враз,
Як тільки ми зайшли до вас?

Маргарита

Ви ж бачили, як очі я спустила?

Фауст

І ти мені зухвальство те простила,
Що я тебе так зачепив,
Коли на вулиці зустрів?

Маргарита

Мене тоді аж кинуло у кров,
Бо зроду я ще не ходила в славі;
Я думала: невже в моїй поставі
Нечемне щось, нахабне він знайшов,

Що він до мене прямо так підходить
І жарти, мов із дівкою, заводить!
Признаюся, щось у мені в той час
Озвалось в вашу користь мимовільно;
Я гнівалась сама на себе сильно,
Що гнівалась не дуже я на вас.

Фауст

Серденько!

Маргарита

Гетьте лиш! *(Зірвала айстру і обриває пелюсточки один по одному.)*

Фауст

Це що? Вінок плести?

Маргарита

Ні, гра така.

Фауст

Яка?

Маргарита

Вам все на сміх звести. *(Обриває пелюсточки і щось шепоче.)*

Фауст

Що шепчеш ти?

Маргарита (ворожить далі)

Любить – не любить, любить – не любить... *(Зриваючи останній пелюсточок, по-дитячому радіючи.)* Любить!

Фауст

Так, дитино! І це слово квітки
Хай буде словом Бога. Любить!
Ти знаєш, що це значить? Любить!
(Сховив її за обидві руки.)

Маргарита

Я вся тремчу...

Фауст

О, не лякайся! Нехай мій зір,
Хай потиск рук тобі те скаже,
Що словом не сказать.
Віддатись повністю, й блаженства
Зажить, що вічним бути мусить!
Вічним! Кінець його – то був би розпач!
Ні, без кінця! Без кінця!

Маргарита стискає його руки, випрочується і тікає. Він стоїть хвилю в задумі, потім спішить за нею.

Марта (надходить)

Вже поночі.

Мефістофель

Так, нам додому час.

Марта

Я довше б вас лишитися просила,
Але лихі тут люди в нас,
Неначе їм нема другого діла, –
Вони завсіди
Розглядують, що робиться в сусіди,
І пустять поговор, – хоч хай хто як живе...
А наша парочка?

Мефістофель

Десь аж у тій алеї...

Прудкі метелики!..

Марта

Він закохавсь у неї.

Мефістофель

Вона у нього. Діло світове!

На побаченні Маргарита цікавиться, чи вірить Фауст у Бога, та признається, що їй не подобається Мефістофель, якого вона «боїться душею» і не може при ньому молитися. Дівчина бідкається, що їй уночі важко зустрічатися з коханим через матір. Фауст дає Маргариті зілля і просить додати кілька крапель до пиття. Дівчина переживає, щоб вони не нашкодили матері. Фауст запевняє, що все буде добре. Валентин, брат Маргарити, вночі біля дверей сестри помічає Фауста і Мефістофеля. Намагаючись покарати тих, хто знеслав його сестру, він б'ється на шпагах із Мефістофелем. Коли чорт вибив зброю з рук Валентина, Фауст проштрикнув солдата. Мефістофель і Фауст, злякавшись суду, тікають. Помираючи, Валентин проклинає сестру і звідницю сусідку Марту.

ПОХМУРИЙ ДЕНЬ. ПОЛЕ ¹

Фауст, дізнавшись, що Маргарита у в'язниці, дорікає Мефістофелю, який це від нього приховував. На вимогу врятувати дівчину диявол зауважує, що саме він, Фауст, її занастив. Мефістофель погодився допомогти: він припить сторожу, а Фауст добуде ключ від в'язниці й введе звідти Маргариту. Мефістофель буде наготові з чарівними кінями.

В'ЯЗНИЦЯ ²

Фауст з низкою ключів і лампою перед залізними дверима.

¹ Написано до 1775 р. Це – єдина прозова сцена, що залишилася з «Графауста» неперевіршованою.

² Сцена була спочатку написана прозою (до 1775 р.) і значно пізніше перевіршована.



▲ Джозеф Фей. Фауст і Мефістофель. 1848

Фауст

Знов біль мене проймає незборимий,
У серці знов весь біль всіх серць
людських.

Тут, тут вона, за мурами сирими
Карається за свій безгрішний гріх!
Ти боїшся ввійти до неї?
Ти страшишся вини своєї?
Йди, не гайся! Смерть іде на поріг.

Кидається до замка. Зсередини чути спів.

Пісня

Моя мати, ледащо¹,
Зарізала мене!
Мій батько, гультай,
Із'їв мене!
А сестричка мала
Взяла й знесла
Кістки в зелений гай;
Я пташечкою полинула –
Вилітай! Вилітай!

Фауст (відмикаючи)

Не думає вона, що милий тут,
Соломи шелест чує, брязкіт пут. (Входять.)

Маргарита (ховаючись у соломі)

Ой горе! Йдуть... Ой смерть, не йди!..

Фауст (тихо)

Цить, цить! Я випущу тебе на волю.

¹ «Моя мати, ледащо...» – це пісня з німецької народної казки про дівчину, замордовану злою мачухою.

Маргарита (кидаючись йому до ніг)

Коли людина ти, зглянься на мою недолю!

Фауст

Та не кричи, сторожі не збуди! (Схоплює кайдани, щоб відімкнути.)

Маргарита (навколішки)

А хто ж тобі цю владу дав
Наді мною, кате?!
Крові вночі вже зажадав...
Ой зжалься, встигнеш ще скарати!
Чи ждати ранку тобі шкода? (Встає.)
Я ж молода ще, молода!

І мушу вмерти!
Я гарною була, і в тім причина смерті.

В мене був дружок, а тепер нема,
Хтось порвав вінок, квіти поламав...

Ой, пусти! За що така насила?
Пощади! Що я тобі зробила?
Вчуй мою благальну річ...
Та я ж не бачила тебе й навіч!

Фауст

Чи ж виживу я цю стражденну ніч!

Маргарита

Тепер твоя тут воля, кате.
Дай хоч дитя погодувати,
Всю ніч воно ще тут було;
Вони взяли його, мені на зло,
І кажуть, що я вбивця немовляти.
І я безрадісно помру.

Пісень про мене співають...

То нелюди – шакалі.

Вони ту казочку стару

До мене приклали.

Фауст (падає їй до ніг)

Тобі до ніг упав коханий,
Прийшов розбити твої кайдани.

Маргарита (кидається до нього)

Усім святим повинні помолитись ми!

Дивись! Під східцями

Горить огненна

Страшна геєна!

Лукавий,

Губитель кривавий,

Рикає, мов звірюга!

Фауст (голосно)

Гретхен! Гретхен!

Маргарита (наслухоючи)

Я чую голос друга! (Зривається на ноги, кайдани спадають.)

А ще до того з нечистим сумлінням...
Ой тяжко-важко в чужині блукати,
І щогодини ждати розплати!

Фауст

Я лишусь з тобою!

Маргарита

Облиш! Облиш!
Дитя рятуй скоріш!
Туди, туди
Під гору йди,
Понад ручай
І прямо в гай,
І до ставка,
Де кладочка...
Витягай, витягай!
Воно ще виринає,
Воно ще б'ється!
Рятуй! Рятуй!

Фауст

Отямся! Чуй!
Один лиш крок – і вільна ти!

Маргарита

Коли б нам мимо гори пройти!
На камені там моя мати сидить,
Аж жах шибає мною!
На камені там моя мати сидить,
Хитає головою!
Ні, вже не кива... – ой, важка голова...
Спить – не проспиться, жива – нежива...
Спить, щоб ми вдвох раювали.
Щасні ті хвили були!

Мефістофель (на порозі)

Швидше! Бо тут вам хвилина остання.
Годі вагання й словами змагання.
Коней моїх здригання
День провіщає близький.

Маргарита

Хто це, хто це такий?
Він! Він! Прожени!
Чого він прийшов сюди з глибини?
По мене!

Фауст

Ти будеш жить!

Маргарита

Суд Божий буде мене судить!
Мефістофель (до Фауста)
Ходім! Бо кину тут тебе із нею!

Маргарита

Боже, зжался над рабою твоєю!

Ви, херувими і серафими,
Мене осніте крильми благими!
Генріх! Який ти страшний!

Мефістофель

Вона рокована!

Голос (з неба)

Врятована!¹

Мефістофель (до Фауста)

Мерщій! *(Зникає з Фаустом.)*

Голос (зсередини, завмираючи)

Генріху! Генріху!

Частина друга

Мефістофель привів Фауста до царського двору, де панував безлад через збідніння скарбниці. Чорт, що видавав себе за блазня, запропонував увести до обігу паперові гроші, заставою яких оголосили скарби, які в різні часи закопали в землю їхні власники. Обдурене населення охоче витрачало ці гроші на розваги.

Мефістофель вручив Фаустові чарівний ключ, що дав можливість проникнути у світ поганських богів і героїв і викликати Паріса й Гелену, що уособлюють чоловічу і жіночу красу.

Далі Мефістофель із Фаустом опинилися в колишньому кабінеті Фауста. Старанний Вагнер, чекаючи повернення вчителя, створив людину Гомункула. Гомункул, Фауст і Мефістофель опинилися в античній добі. Гомункул краявся через те, що не міг вирватися зі скляної колби, де народився. Спроба вивільнитися закінчилася трагічно: колба розбилася, і від Гомункула залишилося тільки сяйне світло.

Гелена хотіла потрапити в палац Менелая у Спарті, але таємничі сили не дали їй цього зробити. Вона зустріла Фауста. У них народилася дитина, позначена геніальністю. Однак прекрасний Евфоріон прожив недовго: він вирішив злетіти до небес, стрибнув із високої скелі і впав до ніг батьків. Зусиллями Мефістофеля Фауст опиняється в Середньовіччі. Він намірився побудувати греблю, щоб захистити велику частину суші, яку заливає морський приплив, і зробити з неї оазу з каналами, чудовими садами і пишним замком. Це не до вподоби Філемону і Бавкіді, які там мешкали і не бажали переселитися на пропозицію

¹ *Врятована!* – дописано в остаточній редакції. Указує на символічну роль Маргарити в трагедії.

Фауста в інше місце й затишнішу оселю. Фауст, якому дошкуляв дзвін краплі, що у ній молилися ці двоє старих, звернувся до Мефістофеля, щоб той допоміг упоратися з упертостями. Мефістофель разом з охоронцями вбив їхнього гостя, Філемон і Бавкіда через потрясіння померли, від випадкової іскри зайнялася їхня оселя. Фауст не бажав загибелі людям, він у розпачі, знову постарів, осліп, відчуває, що життя добігає кінця. Всі його думки – про зведення греблі. Почувши голоси і стукіт заступів, зрадів, адже здійснюється його мрія. Фауст не міг бачити, що це не будівельники працюють, а лемури, злі духи, які за вказівкою Мефістофеля копають йому могилу.

Фауст

Край гір лежить гниле багно,
Весь край струїть грозить воно;
Його ми мусим осушити
І тим наш подвиг довершити.
Мільйонам ми настачим місця тут –
Стихію збере їх свободний труд.
Простеляться лани широкополі,
Стада рясні заграють на роздоллі,
Круті горби зведе трудящий люд,
Укриє їх узорами споруд –
І заживе в цім краї, як у раї...
Нехай лютують хвиль скажені зграї,

Хай спробують де греблю ту прорвать –
Здолає гурт прорив затамувать.
Служить цій справі заповідній –
Це верх премудрощів земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде й старе
Життеві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Я міг би в захваті гукнути:
Спинись, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

Фауст заточується. Лемури підхоплюють його і кладуть на землю. Мефістофель задоволений. Та в останню мить ангели, обдуривши його, забрали душу Фауста прямо з-під носа диявола. Мефістофель оскаженів і прокляв сам себе. За межею земного існування врятована Фаустова душа зустрілася з душею Гретхен, що стала його провідником у потойбічному світі.

Переклад із німецької Миколи Лукаша

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕРЕКЛАДАЧА

МИКОЛА ЛУКАШ



Микола Лукаш (1919–1988) – видатний український перекладач і унікальна особистість. Його життя оповите легендами та містифікаціями. Унаслідок потрясіння,

пережитого під час «розкуркулення», коли Лукашів вигнали з власної хати, Микола до п'яти років не розмовляв. А якось утік із циганами і повернувся за кілька днів, жваво бельочучи їхньою мовою.

Ще в школі М. Лукаш зацікавився трагедією Гете «Фауст» і почав працювати над її перекладом, який закінчив у Харкові, навчаючись в інституті іноземних мов. Академія наук Німеччини визнала його переклад найкращим у світі.

Коли Івана Дзюбу засудили за книжку «Націона-

лізм чи русифікація?», Микола Лукаш звернувся до влади і запропонував замість нього ув'язнити себе. За це Лукаша виключили зі Спілки письменників, звільнили з роботи та заборонили друкувати переклади. Лукашеві радили визнати помилковість свого листа, однак він категорично відмовився це зробити. У 1986 р. М. Лукаша поновили у Спілці письменників, готувався до друку великий том його перекладів «Від Боккаччо до Аполлінера» (1990), якого Майстер так і не дочекався...

Історія доктора Фауста, розказана Й.-В. Гете, привернула увагу багатьох митців, зокрема композиторів-романтиків. Франц Шуберт, Гектор Берліоз, Ференц Ліст – ось далеко не повний перелік видатних музикантів, які створили власні інтерпретації трагедії Гете. Був серед них і французький композитор Шарль Гуно (1818–1893). Його опера «Фауст» стала першою ліричною оперою, яка визначила високі професійні стандарти у цьому музичному жанрі.

Однак шлях до успіху творіння Ш. Гуно був довгим і тернистим. Паризький Національний будинок опери відмовився ставити «Фауста», бо начебто вистава була недостатньо видовищною. Адміністрація Ліричного театру вважала, що вона не зацікавить глядачів, оскільки саме в цей час ішла однойменна драма іншого автора, але все-таки погодилася на постановку в 1859 р. Спочатку опера великого успіху не мала, хоча йшла на сценах театрів Німеччини, Бельгії та Франції. Лише через десять років, після прем'єри в паризькій «Гранд Опера», публіка оцінила її належним чином. Ставили оперу Гуно і в Харківському національному оперному театрі імені Миколи Лисенка. У цій виставі брали участь видатні українські оперні співаки: Анатолій Солов'яненко (молодий Фауст), Анатолій Кочерга (Мефістофель), Анатолій Мокренко (Валентин). У 1982 р. студія «Укртелефільм» зняла фільм-оперу «Фауст».



▲ Василь Сліпак (1974–2016)

Арія Мефістофеля була улюбленою в репертуарі талановитого співака Василя Сліпака, який поклав на вівтар служіння Україні не лише свій талант, а й життя: він загинув на сході України, боронячи батьківщину від проросійських бойовиків. Саме з огляду на виконання арії Мефістофеля він і отримав свій позивний – Міф.

1. Визначте жанрові особливості твору Гете «Фауст». Як пов'язана його публікація зі статусом німецької літератури в загальноєвропейському літературному процесі?
2. Як довго тривала робота над текстом «Фауста»? Про що це свідчить?
3. Визначте джерела образу Фауста та прокоментуйте його варіанти, хто він: маг, поет, науковець, шарлатан? Як ви думаєте, чому Гете зацікавився саме цим образом?
4. Визначте і проілюструйте цитатами коло проблем, порушених у першій частині «Фауста».
5. Як ви розумієте вислови: «Хто йде вперед, той завше блудить» та «В душі, що прагне потемки добра, // Є правого шляху свідомість»?
6. Яку роль у творі відіграє «Пролог на небі»?
7. Як ви інтерпретуєте сцену перекладу Фаустом «Євангелія від Іоана»? Як впливає на сприйняття заміна лише одного слова у цьому фрагменті з Біблії? Як це характеризує самого Фауста?
8. Заповніть таблицю, використавши інформацію з підручника та інших джерел.

Варіант перекладу Фаустом рядка «Євангелія від Іоана»	Значення перекладеного рядка
«Було в почині СЛОВО...»	
«Була в почині МИСЛЬ...»	
«Була в почині ДІЯ...»	

9. У чому розчарувався Фауст і до чого він прагне? Чому народна шана викликає в нього роздратування?
10. Чому Фауст пішов на угоду з дияволом?
11. Як ви розумієте вислів: «Я – тої сили часть, // Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого»? Що доброго зробив Мефістофель? Відповідь аргументуйте.
12. Через які спокуси проводить Мефістофель Фауста в першій частині? Чи вдалося дияволу досягти своєї мети?
13. У чому суть протистояння Фауста й Мефістофеля? Чи є в цих образах щось спільне? Чому їх вважають вічними?
14. За першої зустрічі Фауста з Маргаритою Мефістофель відмовився допомагати у звабленні дівчини, бо не мав над нею жодної влади. Як диявол проник у душу дівчини?
15. Яким було життя Маргарити до зустрічі з Фаустом? Як воно змінилося під впливом кохання? Які почуття викликає образ Маргарити у вас? Чому?
16. Порівняйте ставлення Маргарити до Фауста і Фауста до Маргарити. У чому полягає відмінність?
17. Чому Фауст покинув Маргариту? Чому знову повернувся по неї до в'язниці? Чи кохав він дівчину? Відповідь аргументуйте.
18. Чому Маргарита, засуджена до страти, відмовилася втекти з в'язниці?
19. Доберіть цитати до характеристики образів Фауста, Мефістофеля, Маргарити.
20. Чи зробив особисто Мефістофель щось злочинне в першій частині твору? У чому полягає його роль?
21. Чому Мефістофель, обеззброївши Валентина, запропонував саме Фаустові завдати йому фатального удару?
22. У чому полягає звабна й згубна сила Мефістофеля?
23. Чому душу грішниці Маргарити було врятовано? А чому врятовано душу грішника Фауста?
24. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Гете і світова художня культура» з використанням фрагментів художніх і мультиплікаційних фільмів, знятих за творами письменника.
25. Підготуйте мультимедійну презентацію інтернет-мандрівки «Шляхами Гете», а також знайдіть і вмонтуйте в показ меморіальні знаки, які увічнюють пам'ять про нього.
26. У 1827 р. Гете обрали почесним членом Ради Харківського університету. Підготуйте повідомлення про цей факт.
27. Порівняйте музичні фрагменти: класичне та рок-виконання фрагментів опери Шарля Гуно «Фауст».

ВІДЛУЧНЯ

Максим Рильський

Війнулася фіранка на вікні,
 Рожевим сяйвом спалахнувши раптом.
 І вітер у вечірній тишині
 Побіг по улиці за синім клаптем.
 Там, за вікном, схилився над столом
 Дівочий тихий, променистий профіль,
 А серед площі дивляться на дом
 Старі знайомі: Фавст і Мефістофель.

Собор послався тінню по землі,
 Під ним коти снують, немов примари,
 І круглоокий сичик на шпилі
 Їм посилає безнадійні чари.
 Плащі в пилу, ступили леза шпаг,
 Бажання розгубилися в завії,
 Та дивляться з надією в очах,
 Як молода фіранка рожевіє.
 1922

Модерністська проза початку XX ст.

Для світової літератури та культури кінець XIX – початок XX ст. став не просто межею віків, календарною зміною століть, а добою тектонічних естетико-літературних зрушень, подібних до глобальних художніх процесів, зумовлених переходом від Античності до Середньовіччя чи від Середньовіччя до Відродження.

Криза позитивізму, що відчувалася вже в другій половині XIX ст., втрата віри в можливість раціонального пізнання дійсності, розчарування, породжене новими суспільними явищами й тенденціями на тлі суцільної капіталізації країн Західної Європи, – усе це формувало трагічне світосприйняття, яке отримало назву **декаданс** (від фр. *décadence* – занепад). Воно досягло критичної маси на початку XX ст. і позначилося на всіх рівнях. Події, нововведення, відкриття, які відбувалися не лише в політичному й соціально-побутовому житті, а й у науково-технічній сфері, провокували і загострювали психологічний ефект відчуження особистості. Ланцюг взаємопов'язаних подій – від процесів у галузі природничих наук та їхньої інтерпретації філософією аж до передчуття світової війни – сприяв утворенню певної суспільно-психологічної атмосфери, яка позначилася на характері художньої свідомості. Естетичним наслідком декадансу був **модернізм**.

Кризовий світогляд виявився у різних мистецьких напрямках, течіях і стилях, які відображували трагічний стан людини та її відчуженість у світі.

Модернізм заперечує художні принципи реалізму й натуралізму, утверджуючи натомість елітарність творчості митця, перевагу форми над змістом, художню суб'єктивність, використання «потoku свідомості», застосування «монтажу», авторську міфотворчість тощо.

На відміну від раннього модернізму кінця XIX ст., до якого належать передовсім **імпресіонізм** і **символізм**, модернізм початку XX ст. можна визначити як зрілий модернізм, але частіше його називають просто модернізмом.

У чому ж полягала принципова відмінність між раннім і зрілим модернізмом? Насамперед – у різному ставленні митців до реального життя та його проблем. Ранній модернізм успадкував від романтизму презирливе ставлення до «сірої, кольору плісняви» (Г. Флобер) дійсності, тож протиставляв їй яскраві вигадані світи й активних героїв¹.

Антитезою неприйняття буденності, негативного ставлення до неї ставали намріяно-вигадані світи, культ Краси й Мистецтва, покликані «тягар життя...

¹ У художній літературі часто змальовують контрастні «два світи» – буденний і фантастичний. Наприклад, у циклі творів про Гаррі Поттера використано той самий прийом: там співіснують два світи – світ маглів і світ магів. У буденному світі маглів головний герой є упослідженим сіромахою, а в чарівному світі магів він має незаперечні авторитет і повагу.

зробити легшим, а всесвіт – менш гидким!» (Ш. Бодлер), – такі мотиви пронизують твори багатьох письменників останніх десятиліть XIX ст.

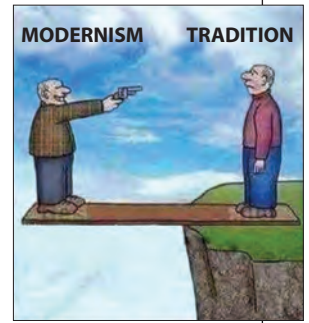
Модернізм 1910-х рр. загалом пов'язаний із нереалістичним зображенням нових явищ соціального й матеріального світу, із тлумаченням дійсності як абсурду, хаосу, ворожої до людини стихії. Він став **некласичною (антитрадиційною)** моделлю культури, найновішим і найпослідовнішим утіленням естетико-художнього перевороту XX ст. Західні літературознавці ведуть мову про «літературну революцію 1910-х», бо межа 1900–1910-х рр. була переломною віхою в мистецтві.

Кардинальні зрушення у світогляді й філософсько-науковому мисленні позначилися на формі та змісті творів. Багатьом митцям того часу було притаманне прагнення до повного оновлення літератури, витворення нової художньої мови, що відповідало б духовним і естетичним запитам XX ст.

Відповіддю на виклики переломної доби стали твори, зокрема прозові, в яких утілені засадничі принципи модерністської естетики, – новели Франца Кафки, психолого-автобіографічне есе «Джакомо Джойс» Джеймса Джойса. Марсель Пруст розпочав суб'єктивну епопею «У пошуках втраченого часу». Один із художніх прийомів, який застосовували Джойс і Пруст для зображення духовного життя героїв, – «потік свідомості» (англ. stream of consciousness). Із численних спогадів, асоціацій, внутрішніх монологів сплітається примхлива картина людських почуттів.

Однією з художньо-естетичних ідей першої половини XX ст. є також **неоміфологізм** – концепція, яка розглядає наближеність до міфу як найхарактернішу форму художнього мислення митців. «Якщо література Нового часу, а надто XIX ст., розвивалася шляхом ДЕМіфологізації, – писав Сергій Аверінцев, – то у XX ст., долаючи позитивістсько-натуралістичні та романтико-егоцентричні установки, вона знову прагне до злиття фантазії й реальності в цілісному міфі, де суб'єктивне й об'єктивне раціонально не розмежовані».

Однак неоміфологізм має кілька принципових відмінностей від власне міфології. Наприклад, таємничою трансцендентною силою, яка панує над людиною, у ньому виступає вже не дика природа, як у прадавніх уявленнях, а цивілізація, створена самою ж людиною. Якщо в первісних міфах людина знаходила прихисток від невідомих (природних або містичних) сил у своїй оселі (своєму світі, «ойкумені»), то в неоміфологічній інтерпретації небезпека чатує на людину саме вдома. Наприклад, Грегор Замза, герой оповідання-міфу (цей жанр також є продуктом неоміфологізму XX ст.) Франца Кафки «Перевтілення»,



Модернізм (від фр. moderne – новітній, сучасний) – це сукупність літературних напрямів і течій нереалістичного спрямування, що сформувалися наприкінці XIX – на початку XX ст. Йому притаманні нова суб'єктивно-індивідуалістична концепція людини та протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам мистецтва попередніх епох.

Імпресіонізм (від фр. impression – враження) – модерністська течія, яка ґрунтується на принципі безпосереднього фіксування миттєвих вражень і відчуттів. Основний стильовий прийом – зображення не самого предмета, а враження від нього.

Символізм (від грец. σύμβολον – умовний знак, враження) – напрям у модернізмі, представники якого висунули ідею самоцінності мистецтва, що не має жодних соціальних зобов'язань і завдань. У творчості символістів художній образ перетворюється на багатозначний символ.

Американський філософ і психолог Вільям Джеймс наголошував на плинності, тяглоті душевних переживань, свідомості людини. У «Наукових основах психології» (1890) він дав визначення «потоків свідомості»: «Свідомість завжди є для себе чимось цілісним, не роздібленим на шматки... У ній немає нічого неперушного, – вона тече постійно. Тому метафора “ріка” або “потік” найточніше відповідає свідомості».

перетворюється на комаху й гине в оточенні родини (хоча, здавалося б, безпечнішого місця, ніж рідна домівка, немає на всій землі).

Якщо у стародавніх міфах людей чи народи скеровувала незбагненна й невблаганна Доля, то в неоміфологічних творах Фатумом стали рутини і буденність. Саме ця риса й уможливило поєднання, з одного боку, елементів міфу, вигадки, а з іншого – натуралістично-побутової чи навіть протокольної манери письма. «Одного ранку, – беземоційно фіксує Кафка, – прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив,

що він обернувся на страхітливую комаху...». Здається, навіть звиклий до численних античних міфів римлянин Овідій у своїх «Метаморфозах» був емоційнішим за австрійського міфотворця ХХ ст. Франца Кафку.

Новий міф («неоміф») народжується не в надрах архаїчної людської спільноти (як первісні міфи), а в ситуації ізолюваності й самозаглибленої самотності персонажа та суверенності його внутрішнього світу. Тому в літературних творах спостерігаємо зрощення міфологізму з психологізмом, із внутрішнім монологом, що притаманне літературі «потоків свідомості» (Дж. Джойс, згодом окремі твори В. Фолкнера, Н. Саррот). Спроби поєднати різні типи художнього неоміфологізму можна знайти вже у «Фаусті» Й.-В. Гете, а в літературі ХХ ст. до такого синтезу наближаються романи-міфи «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова й «Сто років самотності» Габрієля Гарсія Маркеса чи його ж оповідання-міф «Стариган із крилами». Недаремно один із найавторитетніших письменників ХХ ст. аргентинець Хорхе Луїс Борхес сказав: «Література починається з міфу і закінчується міфом».

1. Складіть тези вступної статті. На якій підставі західне літературознавство веде мову про «літературну революцію» 1910-х рр.?
2. Чим, на вашу думку, зумовлений розквіт модернізму у світовій літературі початку ХХ ст.?
3. Що вам відомо про літературу «потоків свідомості»? Хто з прозаїків початку ХХ ст. працював у цій манері?
4. Чим літературний неоміфологізм відрізняється від прадавньої міфології? Чому, на вашу думку, письменники ХХ–ХХІ ст. стали часто звертатися до неоміфологізму?
5. Як ви розумієте думку Хорхе Луїса Борхеса: «Література починається з міфу і закінчується міфом»? Відповідь аргументуйте прикладами з вивчених творів.

Дивився на світ із позиції недосконалої людини

ФРАНЦ КАФКА

«Перевтілення»

У царині красного письменства існує багато міфів. Один із них стосується творчості австрійського письменника Франца Кафки. Мовляв, він жив відлюдником, завжди був самотнім, працював непримітним дрібним чиновником, клерком у страховій компанії. А коли помер, здивовані сучасники знайшли в шухлядах його письмового столу стоси списаного паперу. Коли знайдене надрукували, світ був вражений. Таким чином у літературі з'явилися геніальні твори Кафки... Що тут правда, а що – міф? Звернімося до фактів.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ФРАНЦ КАФКА (1883–1924)

Франц Кафка народився у Празі 3 червня 1883 р. в єврейській родині. Закінчив юридичний факультет Празького університету. На жаль, родина його не підтримувала. Упродовж усього свого короткого життя Кафка мав напружені стосунки з батьком, який не вірив у літературне покликання сина, що позначилося на його творчості.

Франц Кафка заробляв на хліб виснажливою працею страхового агента. Водночас він прагнув усамітнення, аби поринути в улюблене заняття літературою. Це напружене внутрішнє життя і стало потаємним, непомітним для стороннього ока сенсом його існування. Здавалося, що Кафка всередині себе збудував своєрідний замок (це назва одного з його творів), у який нікого не впускав, але водночас страждав через це.

Із 1909 р. в журналах з'являються перші оповідання Кафки. Шість років по тому молодий письменник став лауреатом престижної у Німеччині літературної премії імені Теодора Фонтане.

Варто зауважити, що Кафка-письменник був відомий переважно вузькому колу літераторів. Навіть смерть, яка сталася 3 червня 1924 р. в містечку Кірлінг поблизу Відня унаслідок легеневої хвороби, не зібрала біля його могили численних шанувальників літератури.

Помираючи, Кафка заповів знищити всі свої рукописи.



▲ Франц Кафка. Близько 1906

У мене немає інтересу до літератури, література – це я сам, це моя плоть і кров, і бути іншим я не можу (із листа до Феліції Бауер, 1914 р.).

Franz Kafka

ФРАНЦ КАФКА – МАКСУ БРОДУ

...Ось моя остання воля щодо всього, що я написав. З усього, що я написав, справжні лише книжки: «Вирок», «Кочегар», «Перевтілення», «У виправній колонії», «Сільський лікар» і новела «Голодар»... Коли я кажу, що ті п'ять книжок і новела справжні, я не маю на увазі, що бажаю, щоб їх перевидавали і зберігали на майбутні часи, навпаки, якщо вони остаточно загубляться, це відповідатиме моему істинному бажанню. Я лише нікому не чиню перешкод, коли вони вже є, зберегти їх, якщо хтось захоче. Решта з того, що я написав (опубліковане в газетах, рукописи або листи)... без винятку..., потрібно спалити, і зробити це я прошу тебе якнайшвидше.

Після смерті Франца Кафки його друг Макс Брод, усупереч волі письменника, надрукував незакінчені романи «Процес» (видано 1925 р.), «Замок» (1926), «Америка» (1927) та збірку оповідань «На будівництві китайської стіни». Справжню популярність твори Кафки здобули після Другої світової війни. Представники відразу кількох літературних напрямів проголосили Кафку своїм предтечею. Його твори є алогічними, ірраціональними й песимістичними. Він був близьким до експресіоністів, які проголошували єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини. Часто темою експресіоністичних творів ставало зображення внутрішнього стану «маленької людини» в умовах соціальних зрушень.

Дослідники вважають, що суть **експресіонізму** (від латин. *expressio* – вираження) полягає не у зображенні дійсності, а у вираженні її змісту. Митці прагнуть передати особисте ставлення до реальності, яка, на їхнє переконання, має бути пронизана променем ідеї. Вони не стільки описують, скільки співпереживають. Більшість експресіоністів сприймають світ як ворожий до людини, бачать його крізь призму трагічного, а отже, і ставлення до нього драматичне, нервове, глибоко суб'єктивне, емоційне, що передається за допомогою засобів підвищеної виразності.

Жодних усесвітніх катастроф і катаклізмів у своїх творах Кафка не зображував, хоча й жив у важкі часи Першої світової війни, розпаду Австро-Угорської імперії, глибокої економічної кризи, які руйнували усталені зв'язки і стосунки. А для пересічної людини навіть незначне потрясіння може стати катастрофою (як, наприклад, для героя твору «Перевтілення» Грегора Замзи банкрутство батька, яке приречло його до «рабства» на довгі десять років). Зображення трагічного безсилля «маленької людини», її приреченості стало магістральною темою творів письменника.



◀ «Кінетична голова Кафки». Прага. Скульптор Давид Чорний

Цей пам'ятник складається зі з'єднаних електродродами 42 дисків із нержавіючої сталі вагою понад 38 тонн. Диски обертаються в різних напрямках зі швидкістю шість обертів за хвилину, формуючи зображення Кафки у тривимірному просторі. Розміщені по низу скульптури дзеркала також сприяють її трансформації. Загальна вага композиції – 45 тонн.

Нині написане Кафкою сприймається як одкровення старозавітних єврейських пророків. А якщо взяти до уваги те, що три сестри письменника загинули в концентраційних таборах, що ідеолог нацизму А. Гітлер народився саме в Австрії, то твори Кафки, подібно до віщувань Кассандри про фатальну долю Трої, ще довго непокоїтимуть людство, адже вони змальовують метафоричну картину того, що людство збудувало на Землі.

Щодо яскравості та художньої сили цього пророцтва, щодо «неекспресивної експресії» його втілення в художніх творах Кафка не мав і не має собі рівних у літературі. Може, у цьому й полягає головний секрет його всесвітньої популярності?

► Малюнки Франца Кафки

Провідною темою творчості Кафки є людина, котра загубилася в лабіринті й не має дороговказної нитки. Однак якщо людина більше не має дороговказної нитки, то лише тому, що більше не бажає її мати. Звідси її відчуття провини, страху й абсурдності історії (Ежен Йонеско).



«Перевтілення»

Прагнучи відтворити абсурд, Кафка застосовує логіку.

Альбер Камю

Франца Кафку називають одним із «батьків» модернізму. Аби яскравіше уявити, у чому ж конкретно полягає новаторство його творчості, доречно буде її схарактеризувати, порівнявши з художніми пріоритетами «немодерністських» літературних напрямів. А зробити це можна передусім на прикладі образу головного героя «Перевтілення» (1916) Грегора Замзи.

Дехто з дослідників наголошує на впливі **романтизму** на творчість Ф. Кафки: «З романтиками Кафку споріднює багато що: і гротескове сприйняття побуту, і туга за абсолютотом, що розпливається в туманному серпанку метафізичної невідомості, і схильність до фантастики, сновидінь, у яких довільно змішуються елементи реальності, а їхні комбінації виступають у ролі туманного, нерозгаданого шифру» (Юрій Архипов). Проте докорінна відмінність полягає насамперед у зображенні персонажів – непересічних і яскравих у літературі романтизму (неоромантизму) і приземлених героїв у Кафки, зокрема підкреслено невиразного і буденного Грегора Замзи.

У звичній манері беземоційної оповіді Кафки Грегор – звичайнісінька людина, яка нічим не вирізняється з-поміж непримітних комівояжерів однієї з численних фірм. І в цьому є величезний «узагальнювальний» потенціал: автор чи то натякає, чи то попереджає, що в такому стані знеособлення може опинитися буквально кожен.

З іншого боку, постать Грегора не вписується і в художню систему **реалізму**. Хоча реалісти віддавали перевагу зображенню саме пересічних людей, їх цікавило дослідження певних законів суспільного розвитку, детермінація (обумовленість) розвитку особистості й суспільства, тож їхні герої є типовими навіть



▲ Франц Кафка. Перевтілення. Обкладинка одного з видань твору. 1916

Кафка написав «Перевтілення» у листопаді–грудні 1912 р., вперше твір було опубліковано 1915 р. Автор категорично заборонив видавництву Курта Вольфа зображувати Замзу на ілюстраціях у вигляді багатоніжки, адже її варто сприймати як складну метафору.

з урахуванням індивідуальної історії життя. А в долі Грегора все випадкове, можливо, за інших обставин вона склалася б інакше (а можливо – й ні, адже в абсурдному світі все позбавлено сенсу, зокрема пошук будь-яких закономірностей).

Ми не можемо вважати оповідання Ф. Кафки «соціальним» в усталеному сенсі цього слова, адже соціум (суспільство) у ньому не зображено. Майже нічого не відомо ані про країну, де відбуваються події, ані про її суспільний устрій. Хіба що певні штрихи вказують саме на буржуазне суспільство: Грегор – комівояжер, його батько розорився тощо.

Фантастичне у творах Кафки докорінно відрізняється від фантазування романтиків, бо в них можна знайти хоча б якусь мотивацію. Приміром, три золоті волосини, які фея подарувала Цахесу, можна пояснити як вияв її співчуття до курдуля («Крихітка Цахес...» Гофмана). Натомість перетворення Грегора на комаху – подія з погляду здорового глузду геть невмотивована, алогічна й абсурдна. Юнак просто «взяв та й перетворився» на комаху. Пояснення цієї метаморфози як натяку письменника на «комашину» сутність людини, певна річ, є аргументованим. Проте дослідники-інтерпретатори посилаються на позатекстові чинники, не беручи до уваги перебіг оповіді.

Грегор Замза – звичайний комівояжер. Йому не поталанило з фірмою; не склалися стосунки з коханою – касиркою в магазині: вона так і не спробувала дізнатися, що ж сталося з її зниклим шанувальником; не пощастило, зрештою, і з родиною.

Отже, Кафку не цікавить ані притаманний романтизму «незвичайний характер у незвичайних обставинах», ані улюблений реалістами «типовий характер у типових обставинах». Він – модерніст, настільки неординарний і талановитий, що «своїм» його могли б назвати не лише експресіоністи й згодом екзистенціалісти, а й представники інших численних -ізмів.

Франц Кафка у своєму творі не зображує руйнівних подій усвітнього масштабу, водночас переконливо доводить, що більшої трагедії, аніж загибель людини (в цьому випадку – смерть Грегора-комахи), у світі немає.

Сюжет твору ірраціональний і фантастичний. Недаремно «Перевтілення» називають оповіданням-міфом. Міфічний тут не лише самий факт перетворення людини на комаху (порівняйте з «Метаморфозами» Овідія), не лише сміливе поєднання вигадки та реальності, а й структура оповіді, яка напрочуд нагадує трикомпонентну структуру міфу або казки, які також часто містять сакральне число «три» (три випробування героя; три голови дракона тощо).

Отже, пересічний комівояжер Грегор Замза одного разу прокинувся... комахою. Родина не змогла отямитися від такого потрясіння, і Грегор заморив себе голодом. Сюжетна схема класична, чітка й також трикомпонентна:

зав'язка твору – перевтілення Грегора (I частина);

кульмінація – батько виганяє Грегора (II частина);

розв'язка – смерть Грегора (III частина).

Кафка майстерно застосовує художні прийоми триразового (як у міфі чи казці) обрамлення, а також градаційної (адже щоразу напруження зростає) епіфори (всі частини закінчуються однаково). Грегора Замзу його ж родина виганяє: 1) зі звичного кола спілкування; 2) із кімнати; 3) взагалі з цього світу.

Усі три частини починаються однаково – появою Грегора в спільній кімнаті, а закінчуються його вигнанням. Відрізняються лише причини: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто перебуває в кімнаті, у другій – намагається допомогти зомлілій матері, у третій – приваблений грою сестри на скрипці. За будовою оповідання нагадує казку, у якій герой зазвичай має три спроби для досягнення мети. Мав три спроби і Грегор Замза, однак родина тричі відштовхнула його.

Здається, у тлумаченні назви твору нічого складного немає: «Перевтілення» – це те, що відбулося з Грегором Замзою. Однак хіба це єдина тема розповіді? Хіба не відбуваються перетворення з кімнатою Грегора, з його близькими у ставленні до нього? Родини, яка дедалі відвертіше демонструє корисливість і егоїзм? Фінал також зрозумілий: фізична смерть Грегора як остаточне його «вигнання»: уже не з кімнати, а з життя – це лише закономірний результат неприйняття героя середовищем, частиною якого він є. Та чи був у Замзи інший вихід?

Якщо вже ми порівнюємо твір Кафки з міфом або казкою, то не забуваймо, що в них можливі також «зворотні перевтілення»: наприклад, дівчина поцілувала чудовисько – і перед нею постав прекрасний принц. Але чи був шанс на подібне перевтілення у Грегора?

Коли з ним трапилося нещастя, родина не змогла подолати свою відразу й сприймати його як людину. Нікому навіть не спало на думку поговорити з ним, якимось розрадити. Сестра з огидою брала ганчіркою тарілку, якої, як вона гадала, торкався Грегор. Щоб не шокувати її своїм виглядом, Грегор утік під канапу, упродовж чотирьох годин прилаштувався простирадлом, аби сховатися, коли сестра зайде до кімнати. Болісно-гостро сприймаючи таке ставлення до себе, Грегор понад усе страждав, переймаючись через сестру, яка «й досі не звикла до його вигляду і ніколи не звикне, що їй доводиться силувати себе не втекти, коли вона бачить, як його тіло виглядає з-під канапи». Лише мати намагалася щось зробити для сина. Проте далі намірів справа не пішла. Батько від самого початку ставився до сина вороже: його зловісне шипіння виганяло бідолоашного Грегора з кімнати. Зі своєю бідною Грегор залишився сам-один, без підтримки найближчих і найдорожчих людей, яким присвятив життя.

«Перевтілення» – це безперечно вираження глибинної драми самого Кафки, котрий відчував себе чужим у власній сім'ї, водночас розгорнена метафора його комплексу провини перед батьком і родиною. Та справа не лише в біографії письменника, адже зображення трагічної самотності людини у ворожому до неї світі є концептуальною засадою експресіонізму.

Особлива сила впливу творів Кафки на читачів полягає ще й у різьчому контрасті, «поєднанні непоєданного». З одного боку, усі його жахи, чудовиська,

НА ДУМКУ ФАХІВЦЯ

На межі тих чи тих культур обов'язково виникає явище, яке вслід за тим розгортається в напрямі осмислення всього світового досвіду. В цьому відношенні, звичайно, Кафку можна порівняти лише з Гоголем. А Гоголя можна порівняти лише з Кафкою.

Вадим Скуратівський, культуролог



▲ Едвард Мунк. Крик. 1893

потвори та привиди, здавалося б, потребують надсадно-рваного стилю, волання на повні груди (що й робили інші експресіоністи, і не лише письменники – достатньо поглянути на відому картину Е. Мунка, яка має саме таку назву – «Крик», що стала знаковою для світового експресіонізму).

З іншого боку, ворожий світ письменник зображує настільки незворушно, неначе веде нудний протокол для своєї страхової контори. Свого часу, попри схильність до літературної діяльності, за наполяганням батька Франц вступив на юридичний факультет Празького університету (можливо, це одна з причин загостреної уваги майбутнього письменника саме до «правничої» тематики: судових процесів, виправних закладів, видів покарання). А згодом сухий, офіційно-

діловий, «канцелярсько-протокольний» стиль, відточений на службі, уплинув і на поетику його творів. «Художні твори Кафки, – писав академік Дмитро Затонський, – майже не відрізняються від його щоденникових записів, листів, афоризмів тощо... Творчості Кафки притаманне шокує поєднання жажливої фантазмагорії з тверезою буденністю, утіленою насамперед у навмисне архаїзованому стилі, сповненому канцеляризмі».

Крізь призму власного песимізму Кафка показав безпорадність людського існування, відчуження особистості, створивши особливий кафкіанський світ – страшний і абсурдний, із самотньою в ньому людиною, якій годі чекати від когось допомоги.

У його творах є щось невловиме й важко відтворюване словами, що бере за душу кожную людину.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ПЕРЕВТІЛЕННЯ (скорочено)

I

Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху. Він лежав на твердій, схожій на панцир спині і, коли трохи підводив голову, бачив свій дугастий, рудий, поділений на кільця живіт, на якому ще ледь трималася ковдра, готова щомиті сповзти. Два рядки лапок, таких мізерних супроти звичайних ніг, безпорадно метлялися йому перед очима.

Грегор не розумів, що з ним сталося. Тіло його не слухалося. Він думав, що обрав дуже важкий фах комівояжера. Але його тримав батьків борг, який він сподівався виплатити через п'ять–шість років. Грегор запізнився на ранковий потяг, що відходив о п'ятій годині, але сподівався встигнути на семигодинний. У двері постукала матір і нагадала, що він запізнюється. Грегор їй відповів і почув, як його голос почав перетворюватися на якийсь болісний писк. Грегор хотів устати, одягтися й поснідати, а потім подумати, що робити далі.

Спочатку він хотів зсадити з ліжка нижню частину свого тіла, але ця нижня частина, яку він взагалі ще не бачив і не мав про неї жодного уявлення, виявилася найнерухомішою. Він пробував кілька разів, і все марно, а коли, нарешті, май-

же розлютившись, з усієї сили закинув низ, то погано розрахував і з розгону вдарився об бильце. Різкий біль показав Грегорові, що якраз нижня частина його тіла зараз певно і найчутливіша.

Тоді він спробував почати зверху і обережно обернув голову до краю ліжка. Це йому легко далось, і все тіло, хоч яке було широке й важке, повільно посунулось за головою. Та коли голова вже повисла в повітрі, Грегор злякався, що, як і далі так буде сунутись, то врешті впаде і хіба тільки дивом не поранить голови. А саме тепер він нізащо не повинен був знепритомніти; краще вже лишитись у ліжку. І Грегор пересунувся назад.

Та потім він сказав собі: «До чверті на восьму я мушу обов'язково встати з ліжка. А втім, до того часу прийде хто-небудь з фірми довідатись, що сталося, фірма ж бо працює з сьомою». І він заходився, розгойдуючись, пересуватися зразу всім тілом на край ліжка.

Коли Грегор уже наполовину перевисав через край ліжка – новий спосіб був йому за іграшки, треба тільки добре розгойдатися, – то враз подумав, як було б усе просто, якби хтось прийшов на поміч. Двох дужих людей – Грегор мав на увазі батька й служницю – цілком вистачило б; вони підхопили б його руками під дугасту спину і обережно допомогли перевернутися. Отоді, певно, і його лапки стали б у пригоді. То, може, покликати когось на допомогу, дарма, що двері замкнені? Подумавши про це, Грегор не втримався від усмішки, хоч як йому було зле.

Він уже так далеко висунувся, що ледве утримував рівновагу і не мав більше часу на роздуми, бо було десять хвилин на восьму, – коли це в снігах подзвонили. З першого ж слова Грегор уже знав, що прийшов сам повірений. І чого тільки Грегор приречений служити в такій фірмі, де найменший прогул викликає найбільшу підозру?

Ці думки розхвилювали Грегора, і більше від того, ніж через твердий намір, він цосили рвонувся з ліжка. Упав він з таким гуркотом, як боявся, – трохи завдяки килимові, а трохи тому, що спина виявилась еластичнішою, ніж Грегор сподівався.

– Там щось упало, – сказав повірений у кімнаті ліворуч.

Грегор спробував уявити собі, чи не могло б колись і з повіреним статись таке, як сьогодні з ним, і вирішив, що могло б. Та ніби у відповідь на його думки повірений упевнено пройшовся по сусідній кімнаті і зарипів лакованими черевиками.

Мати переконувала повіреного, що Грегор хворий. Він тільки й думає про фірму. За вісім днів перебування в місті хлопець нікуди не виходив – сидів біля столу, читав газету чи вивчав розклад потягів. Єдина його розвага – щось вирізати лобзиком. Коли Грегор не дозволив повіреному зайти в кімнату, сестра захлипала. Можливо, вона боялася, що брат втрачить роботу і шеф почне дошкуляти батькам своїми вимогами? Але Грегор не збирався кидати батьків. Тож він вирішив вийти з кімнати, показатися батькам і поспілкуватися з повіреним. Якщо присутні злякаються його, то Грегор більше не несе відповідальності й може не турбуватися. Коли ж вони спокійно сприймуть його появу, він поспішить, щоб встигнути на восьмигодинний поїзд. Неймовірними зусиллями Грегору вдалося відчинити двері. Побачивши Грегора, мати впала на свої широкі спідниці, сховавши обличчя на грудях. *«Батько з ворожим виразом обличчя стиснув кулаки, наче хотів заштовхати Грегора назад до кімнати, потім затулив очі руками й заплакав, аж йому затрусилися могутні груди»*. Повірений почав задкувати до виходу.

Грегор розумів, що нізащо не повинен відпустити повіреного в такому настрої, якщо не хоче поставити під загрозу своє становище у фірмі. Батьки цього

добре не розуміють, у них уже давно склалася думка, що Грегор оснувався там на ціле життя, а крім того, за теперішніми своїми турботами вони не здатні були тверезо міркувати. А Грегор якраз міркував тверезо. Повіреного треба втримати, заспокоїти, переконати і врешті перемогти; адже від нього залежить майбутнє Грегора та його родини! І, не подумавши про те, що він не знає, чи здатен тепер ходити, чи ні, і що, можливо, ба навіть цілком певно, його слів знову ніхто не зрозумів, він пустив одвірка, кинувся в двері, наміряючись наздогнати повіреного, що вже на сходах кумедно вчепився обома руками в поруччя, однак, марно шукаючи опори, зойкнув і впав на всі свої лапки. І як торкнувся ними до підлоги, то вперше за цілий ранок відчув, що його тілові зручно; лапки мали під собою тверду опору; Грегор з радістю помітив, що вони навіть ладні його нести, куди він бажає; і він подумав, що всім його мукам скоро настане край. Однак ту ж мить, коли Грегор, ще трохи похитуючись після падіння, простягнувся на підлозі недалеко від матері, якраз навпроти неї, мати, що досі сиділа знічена, поринувши в своє горе, враз схопилася, простягнула руки, розчепірила пальці й закричала: «Рятуйте, пробі, рятуйте!». Вона нахилила голову, наче хотіла краще роздивитися Грегора, але натомість безтямно позадкувала на середину кімнати; забувши, що позад неї стоїть накритий стіл, квапливо сіла на нього і, здавалось, зовсім не помічала, що з перекинутого кавника побіч неї ллється на килим кава.



▲ Кафка. Малюнок Клавдію Наранхо. 1982

– Мамо, мамо, – тихо мовив Грегор, дивлячись на неї знизу вгору. На мить він зовсім забув про повіреного, зате коли побачив, як розливається кава, не міг утриматись і вихлебтав її. Угледівши це, мати знову закричала, зіскочила зі столу і впала в обійми батькові, що кинувся їй назустріч. Проте Грегорові було зараз не до батьків, бо повірений ступив уже на сходи і, спершись підборіддям на поруччя, востаннє оглядався на їхнє помешкання. Грегор розігнався бігти за ним, та повірений, певно, щось запідозрив, бо, перестрибуючи через кілька східців, помчав геть.

На жаль, його втеча, здавалось, зовсім роздратувала батька, який досі був відносно спокійний; замість доганяти повіреного або хоч принаймні не заважати Грегорові, він схопив у праву руку ціпок повіреного, що той його залишив разом з капелюхом та пальтом на кріслі, а в ліву – газету з столу і, тупаючи ногами, почав загонити Грегора ціпком та газетою назад до кімнати. Дарма Грегор просив – щоправда, його прохання ніхто не розумів, – дарма покійно пригинав голову; батько ще дужче тупотів ногами. Мати, хоч надворі було холодно, відчинила вікно, перехилилася через підвіконня і затулила обличчя руками. А батько безжалісно наступав і сичав, як дикун. Грегор ще не навчився лізти задки, тому відступав дуже повільно. Якби він зважився обернутися, то миттю був би у себе в кімнаті, але він боявся, що батькові не стане терпцю його чекати: батько щохвилини може завдати йому палицею смертельного удару по спині або по голові. Та врешті Грегор на свій жах побачив, що іншого рятунку він не має, тож він почав якомога швидше, а насправді дуже повільно обертатися, весь час боязко оглядаючись на батька. Батько, мабуть, зрозумів його добрий намір, бо не заважав йому, а навіть часом допомагав ціпком, хоч близько не підходив. Аби ж тільки він не сичав так страшно! Грегор аж нестямився від того сичання. Коли ж Грегор нарешті щасливо попав головою в двері, то виявилось, що вони завузькі

для нього. Батько був у такому стані, що йому, звичайно, й на думку не спало відчинити й другу стулку, щоб зробити ширший прохід. Батько хотів одного: аби лиш якомога швидше спровадити Грегора в його кімнату. Він нізащо не став би розмірковувати, чи не краще Грегорові випростатися, щоб, може, таким способом пролізти в двері. Певне, якби Грегор не застряв, то батько вже не зачепив би його, а спокійно дав би зайти до кімнати, бо ззаду вже хвилювання вщухло і, коли б не батькове сичання, було б зовсім тихо, а так Грегор боявся і – хай буде, що буде – почав пробиватися в двері. Він завис у дверях, піднявши один бік і геть обдерши його; на одвірках залишилися бридкі плями. Врешті він зовсім застряв і сам не міг далі ані зрушитись; один ряд лапок безпомічно метлявся в повітрі, а другий був болоче притиснутий до підлоги. Батько порятував його тим, що добре турнув ззаду, і Грегор, стікаючи кров'ю, упав аж серед кімнати. Двері замкнули ще й на засув, і стало тихо.

II

Аж смерком Грегор прокинувся від свого важкого, схожого на млість сну. Він, певно, й сам скоро прокинувся б, бо вже відпочив і виспався, а все ж йому здалося, що збудили його чийсь легенькі кроки і ледь чутне рипання дверима. На стелю і зверху на меблі падало тьмяне світло від електричної лампи з вітальні, але внизу, де лежав Грегор, було темно. Він повільно, незграбно ще намацуючи собі дорогу вусиками, що їх аж тепер почав цінувати, рушив до дверей, подивитися, що сталось. Лівий бік йому перетворився на суцільний зашкарублий шрам, і він кульгав на всі свої два ряди лапок. Одна лапка під час вранішньої пригоди покалічилась – ще й так диво, що лиш одна, – і тепер висіла, мов нежива.

Лиш біля дверей Грегор помітив, що його туди так вабило: запах їжі. Там стояла миска з солодким молоком, у якому плавали шматки білого хліба. Грегор мало не засміявся з радощів, тому що хотів їсти ще дужче, як уранці, і миттю ж занурив у молоко голову по самі очі. Але відразу ж розчаровано витяг її назад; не тільки через те, що йому заважала їсти рана на боці, – бо тепер він міг ковтати лиш напруживши все тіло, – а й що молоко йому зовсім не смакувало, хоч раніше це була його улюблена їжа, і сестра, певно, тому й поставила миску. Він майже з огидою відвернувся від миски і поліз на середину кімнати.

Грегор бачив крізь шпарку в дверях, що у вітальні запалили газ, та коли раніше в цю пору батько любив урочистим голосом читати матері, а часом і сестрі вечірню газету, то сьогодні хоч би хто слово сказав. Що ж, можливо, останнім часом цю звичку, про яку сестра завжди розповідала й писала йому, забули. Але і в усьому помешканні стояла мертва тиша, хоч воно напевне не було порожнє. «Яке моя родина веде тихе життя», – подумки сказав Грегор, пильно вдивляючись у темряву. Він дуже пишався тим, що зумів забезпечити батькам і сестрі таке життя в такому гарному помешканні. І яке буде горе, коли всьому цьому спокоеві, добробутові й привілллю настане край! Щоб не ятрити собі душу такими думками, Грегор почав швидко лазити по кімнаті туди й назад.

Раз за довгий вечір одні двері трохи відчинилися, а раз другі, і швидко зачинилися знову; хтось, мабуть, хотів увійти, однак передумав. Грегор ліг біля самих дверей до вітальні і поклав собі якось заманити нерішучого гостя або хоч узнати, хто то був: та чекав він марно, двері більше не відчинялися. Вранці, коли вони були замкнені, всі добивалися до нього, а тепер, коли Грегор одімкнув одні двері, а решту, очевидно, відімкнуено, як він спав, – тепер ніхто сюди й носа не показував і ключі стриміли вже назовні.

Грегор мав досить часу, щоб спокійно обміркувати, як йому жити далі. Але висока, не заставлена меблями кімната, в якій він мусив лежати лігма на підлозі, лякала його – Грегор сам не знав, чому, бо прожив у ній уже п'ять років, – і він напівсвідомо, але все ж, трохи соромлячись, поспішив залізти під канапу. Там, хоч йому трохи й давило на спину і не можна було підвести голови, Грегор уперше відчув себе дуже зручно і тільки пошкодував, що його тіло надто широке і не може все вміститися під канапою.

Уже вдосвіта Грегорові випала нагода перевірити слухність своїх висновків. Двері з передпокою відчинилися, і до кімнати зайшла сестра, вже майже цілком убрана. Вона уважно оглянулася, але не зразу вгледіла Грегора. Та коли помітила його під канапою – о Боже, повинен же він десь лежати, не міг же він знятися й вилетіти, – то так злякалася, що не втрималась і хряснула дверима. Але, ніби покутуючи свою нерозважність, відразу ж одчинила їх знову і навшпиньки зайшла до кімнати, як заходить до чужого або до важкого хворого. Грегор висунув голову до самого краю канапи і пильно стежив за сестрою. Чи помітить вона, що молоко не торкане, і не тому, що Грегор не голодний, і чи принесе іншої їжі, яка б йому більше смакувала? Якщо вона сама не зробить цього, то Грегор краще помре з голоду, аніж їй нагадає, хоч його так і тягло кинутися сестрі до ніг і попросити попоїсти чогось доброго. Проте сестра відразу з подивом зауважила, що миска повна, лиш трохи молока розхлюпано на підлозі, і не гаючись забрала миску, щоправда, не голими руками, а з ганчіркою.

Страшенно зацікавлений, Грегор губився в гадках, яку ж він дістане заміну. Та хоч скільки б він думав, то не здогадався б, що сестра зробить через своє добре серце. Вона принесла, щоб узнати його смак, цілий добір і розіклала все на старій газеті. Тут були доволі попсовані овочі, кістки з вечері, вимашчені у загуслій білій підливі, кілька родзинок і мигдалевих горіхів, сир, що його Грегор два дні тому відмовився їсти, сухар, шматок хліба з маслом, ще шматок хліба з маслом, посипаний сіллю. Крім того, вона поставила біля газети миску, очевидно, раз назавжди призначену для Грегора, і налила в неї води. І з делікатності – сестра ж бо знала, що Грегор при ній не стане їсти, – швидко вийшла з кімнати і навіть повернула ключа в замку, щоб він знав, що може робити, що хоче. Грегорові лиш лапки замелькали, так швидко він побіг до їжі. Він швидко поїв одне за одним сир, овочі й підливу, зате свіжі страви йому зовсім не смакували, він навіть те, що їв, односив трохи вбік, щоб не чути їхнього запаху. Грегор уже давно наївся і тільки ліниво лежав ще на тому самому місці, як сестра, наче щоб дати знак йому ховатися, повільно обернула ключа в дверях. Він одразу ж кинувся назад під канапу. Однак висидіти там навіть ті кілька хвилин, поки сестра була в кімнаті, стало йому за справжню муку, бо він так потовщав після багатого сніданку, що ледве дихав там. Задихаючись, Грегор дивився виряченими очима, як сестра, ні про що не здогадуючись, змела не тільки те, що він не доїв, але й те, до чого він навіть не торкався, наче якийсь непотріб, швидко скидала все у помийницю, накрила дерев'яною покришкою і винесла геть. Не встигла вона вийти, як Грегор уже виліз з-під канапи, потягаючись і відсапуючись.

Через те що тоді його ніхто не зрозумів, тепер батьки і навіть сестра гадали, що він їх теж не може зрозуміти, тож сестра, коли заходила до його кімнати, завжди мовчала, часом тільки зітхне або скаже «О Господи!». Лиш згодом, як вона трохи звикла до всього – про те, щоб вона колись зовсім звикла, звичайно, не могло бути й мови, – Грегор часом ловив її зауваження, приязне, чи таке, що його можна було вважати за приязне. «Сьогодні йому смакувало», – казала сестра,

коли Грегор з'їдав геть усе; коли ж було навпаки – а таке траплялося дедалі частіше, – вона майже сумно зауважувала: «Знову все залишилось».

Уже в перші дні батько розповів матері, а також сестрі, скільки в них є грошей і які їхні сподіванки на майбутнє. Ця батькова розповідь вперше, відколи Грегор став в'язнем у своїй кімнаті, завдала йому хоч якоїсь втіхи. Він раніше вважав, що після банкрутства в батька нічого не залишилось, принаймні батько йому нічого не казав – щоправда, Грегор і не питався. Грегора тоді турбувало одне – зробити все, щоб сім'я якнайшвидше забула про нещастя, яке довело її до цілковитої безнадії. Тоді Грегор з особливим запалом почав працювати і майже за одну ніч з дрібного конторника зробився комівояжером, що, звичайно, мав цілком інші заробітки; наслідки його праці швидко виявилися в продуктах і грошах, що їх він зміг покласти на стіл перед здивованими й щасливими батьками. То була чудова пора, і ніколи більше Грегор не почувався таким щасливим, як тоді, хоч пізніше заробляв стільки грошей, що був спроможний утримати, та й утримував усю родину. І родина, й Грегор звикли до того: родина вдячно брала гроші, Грегор радо віддавав їх, але якогось особливого тепла більше не відчувалося. Тільки сестра залишилася ще близькою Грегорові, і він потай планував собі наступного року, хоч скільки б це коштувало і хоч де б ті кошти довелося брати, послати сестру до консерваторії, бо вона дуже любила музику і прекрасно грала на скрипці, не те, що Грегор. Коли Грегор навідувався із своїх мандрівок додому, то часто згадував у розмовах з сестрою консерваторію, але завжди тільки як чудову мрію, про здійснення якої годі й думати. Батькам не подобалися навіть ці невинні згадки, проте Грегор дуже добре все обміркував і поклав собі на Святвечір урочисто оголосити свій намір.

Грегор дізнався, що в батька залишилися кошти, до того ж ті гроші, які приносив додому Грегор (собі він залишав якусь децицію), теж не всі витрачено. Хоча вони могли би піти на сплату батькового боргу і наблизити день, коли б Грегор міг кинути свою роботу, зараз він був задоволений, що батько вчинив саме так. Але навіть із цим капіталом членам родини треба було працювати. В перші дні, коли рідні розмірковували, як заробити гроші, Грегору ставало гаряче від сорому і горя. Він інколи видряпувався на підвіконня. Дякуючи сестрі, яка залишала внутрішні стулки вікна відчиненими, Грегор дивився на вулицю, проте, поступово втрачаючи зір, перестав розрізняти будівлі та речі.

Якби Грегор міг поговорити з сестрою і подякувати за все, що їй доводилось робити для нього, йому було б легше витримати її послуги, а так він страждав від них. Уже сама її поява була для нього жахлива. Не встигала вона зайти, а вже, навіть не зачинивши дверей, – хоч, як завжди, дбала, щоб до Грегорової кімнати ніхто не міг заглянути, – бігла до вікна, хапливо відчиняла його, ніби не мала чим дихати, і хвильку стояла там, хай який був холод, глибоко вдихаючи свіже повітря. Цією біганиною та гармидером вона лякала Грегора двічі на день: поки сестра прибирала, він трусився під канапою, хоч дуже добре знав, що вона рада б пожаліти його, якби тільки із зачиненим вікном могла витримати в кімнаті.

Якось, коли вже минуло, мабуть, із місяць після Грегорового перевтілення і сестра мала б звикнути до його вигляду, вона зайшла трохи раніше, ніж звичайно, і застала Грегора ще на підвіконні; він непорушно лежав і дивився надвір, наче навмисне виставившись, щоб налякати її. Грегор не сподівався, що сестра ввійде, бо він заважав їй одразу відчинити вікно, але вона не тільки не ввійшла, а відсахнулася назад і замкнула двері на ключ; хтось чужий міг подумати, що Грегор чигав на неї і хотів укусити. Грегор, звісно, миттю сховався під канапу,

але йому довелося чекати аж до полудня, поки сестра з'явилася знову; була вона схвильованіша, ніж завжди. Тоді Грегор переконався, що сестра й досі не звикла до його вигляду і ніколи не звикне, що їй доводиться силувати себе не втекти, коли вона бачить, як його тіло виглядає з-під канапи. Щоб вона його зовсім не бачила, Грегор одного дня приніс на спині простирadlo і, поморочившись чотири години, прилаштував його так, що тепер зовсім ховався під канапу, і сестра, навіть коли нахилилася, не могла углядіти його. Якби вона вважала, що простирadlo зайве, то могла б забрати його, бо ж добре бачила, що Грегорові не велика втіха отак запаковуватися, але сестра залишила простирadlo на канапі, і Грегорові здалося, що він навіть спіймав її вдячний погляд, коли трошки висунув голову, щоб подивитися, як вона сприйняла його винахід.

Перші чотирнадцять днів батьки не зважувалися заходити до кімнати. Вони лише питали у сестри, чи не стало, бува, Грегору краще. Через якийсь час матері захотілося провідати свого нещасного сина. Грегору також хотілося її побачити. Він володів своїм тілом уже набагато краще і повзав по стінах своєї кімнати, залишаючи на них клейкі сліди від лапок. Помітивши це, сестра вирішила прибрати з кімнати всі меблі, щоб Грегор мав більше місця. Дівчина покликала матір, і вони почали удвох звільняти кімнату від меблів. Дуже важку скриню вдалося лише трохи зрушити з місця, тому матір пропонувала залишити її, почекати батькової допомоги, до того ж їй стало трохи ніяково: чи не показують вони в такий спосіб, що полишили Грегора напризволяще. Сестра наполягала на своєму.

Вони спустошували йому кімнату, забирали все, що він любив; скриню, в якій лежав лобзик та інше начиння, вже винесли; тепер зрушили з місця письмовий стіл, що за довгий час міцно вгруз у підлогу; біля цього столу Грегор працював, як був студентом торговельної академії, готував уроки, як учився в реальному училищі, ба навіть, як був ще школярем – тепер він справді не мав більше часу думати про добрі наміри матері та сестри, він, власне, майже забув про їхню присутність, бо вони потомилися і працювали мовчки, тільки чути було важкий тупіт їхніх ніг.

І він вискочив з-під канапи – мати й сестра саме відсапувалися у вітальні, спершись на письмовий стіл, – і заметушився по кімнаті, не знаючи, що йому найперше рятувати. Тоді йому впав у вічі портрет дами в хутрах, що висів на порожній уже стіні; він мерщій виліз на стіну і притиснувся до скла, яке його добре тримало і приємно холодило гарячий живіт. Голову Грегор повернув до дверей вітальні, щоб бачити, як заходять мати й сестра.

Вони довго не дозволили собі відпочивати і швидко повернулися.

Раптом погляд сестри зустрівся з Грегоровими очима. Певно, тільки присутність матері стримала її, вона нахилилась до неї, щоб не дати їй глянути на стіну, і, не подумавши, сказала тремтячим голосом:

– Може, повернемось краще на хвилику до вітальні?

Грегор одразу все збагнув: сестра хотіла повести матір у безпечне місце, а тоді зігнати його зі стіни. Ну, нехай тільки спробує! Він сидить на портреті і не віддасть його нізащо. Скоріше стрибне сестрі на голову.

Але Гретині слова занепокоїли матір, вона відступила вбік, побачила величезну руду пляму на квітчастих шпалерах і, ще навіть не усвідомивши як слід, що то і є Грегор, скрикнула грубим, різким голосом: «О Боже, Боже!». І з розпростертими руками впала, мов нежива, на канапу.

– Ну, стривай же, Грегоре! – сказала сестра, злісно глянувши на нього і посварилася кулаком.

Відколи Грегор перевтілювався в комаху, це були перші слова, з якими сестра

► «Перевтілення» за твором Франца Кафки в постановці Королівського балету. Лондон. У ролі Грегора Замзи – Едвард Вотсон



звернулася безпосередньо до нього. Вона вибігла у вітальню по якусь есенцію, щоб привести до пам'яті матір; Грегор хотів допомогти – рятувати картину ще буде час, – але так прилип до скла, що насилу відірвався; він теж побіг у вітальню, наче міг щось порадити сестрі, як колись, та тільки й того, що стояв позад неї без діла; сестра, перебираючи різні пляшечки, обернулася, побачила його і так злякалася, що одну впустила на підлогу; пляшечка розбилася, скло поранило Грегорові обличчя, і якісь ядучі ліки бризнули на нього; тоді Грета, не гаючись більше, схопила пляшечок стільки, скільки могла втримати, і побігла з ними до матері, зачинивши ногою двері. Тепер Грегор був зачинений від матері, що через нього, може, лежить при смерті; двері він не насмілювався відчинити, щоб не злякати сестру, якій не можна відійти від хворої; йому тепер нічого не залишалося, як чекати.

Аж ось пролунав дзвінок. Це прийшов батько.

– Що сталося? – були його перші слова.

З Гретиного вигляду він здогадався, що мусило щось статися. Грета відповіла приглушеним голосом, мабуть, уткнувшись обличчям батькові в груди:

– Мати зомліла, але їй уже краще. Грегор виліз із кімнати.

Грегор збагнув, що батько зле зрозумів надто коротку Гретину відповідь і подумав, що Грегор силоміць вдерся до вітальні. Тому треба якось уласкавити батька, бо ж пояснювати, що й до чого, Грегор не мав ані часу, ані можливості. І він кинувся до дверей своєї кімнати й притулився до них: хай батько, коли заїде з передпокою, відразу побачить, що Грегор хоче якнайшвидше вернутися до своєї кімнати і що його не треба туди заганяти; досить тільки відчинити йому двері, і він миттю зникне.

Проте батько був не в гуморі помічати такі тонкощі.

– О! – вигукнув він люто і водночас радісно, як тільки зайшов до вітальні.

Грегор обернув голову від дверей і вражено глянув угору на батька. Таким він його аж ніяк не уявляв собі. Той самий чоловік, що колись кволий лежав у перинах, як Грегор вирушав у свої подорожі; а коли він повертався вечорами додому – сидів у кріслі, загорнений у халат, неспроможний навіть підвестися і тільки радісно простягав назустріч йому руки? Тепер же батько був такий показний: одягнений у щільний голубий мундир з позолоченими гудзиками, який носять банкові службовці; над високим стоячим коміром звисало подвійне підборіддя; карі очі з-під кущуватих брів дивились бадьоро й уважно. Сиве, завжди розпатлане волосся тепер було надзвичайно дбайливо зачесане на прямий блискучий проділ. Свого кашкета з золотою монограмою, мабуть, якогось банку, він шпурнув через усю кімнату на канапу в другий кут і, закинувши назад поли сурдута та заклавши руки в кишені штанів, люто попрямував до Грегора. Батько, мабуть, і сам добре не знав, що він робить, але ступав, вище, ніж звичайно, піднімаючи ноги, і Грегор здивувався, які величезні в нього підшви на черевиках. Грегор не став чекати його на місці; він бо з перших днів свого нового життя знав, що батько поклав собі бути до нього якнайсуворішим. І він почав тікати від батька, ставав, коли той зупинявся, й знову біг, як тільки той рушав з місця. І коли він, хитаючись, мов п'яний, ледве розплющуючи очі, так запаморочившись, що вже

не думав про якийсь інший порятунок, окрім втечі, напружував усю силу, щоб бігти далі, – несподівано щось пролетіло перед ним, легенько впало й покотилося по підлозі. Це було яблуко: відразу за ним полетіло друге. Грегор перелякано зупинився: годі було тікати далі, бо ж батько надумав шпурляти в нього яблуками. Він напхав їх повні кишені з миски, що стояла на буфеті, і тепер кидав одне за одним, поки що не дуже прицілюючись. Невеликі червоні яблука, ніби наелектризовані, розкочувались по підлозі, натикаючись одне на одне. Та ось одне легенько кинуте яблуко влучило в Грегора, але скотилося, не завдавши йому шкоди. Зразу ж за ним полетіло друге і просто-таки вгрузло йому в спину. Грегор хотів лізти далі, ніби сподівався, що, коли він зрушить з місця, минеться страшний біль, та дарма: тіло його було наче пришпилене до підлоги, і він зомлів. В останню мить він ще побачив, як двері з його кімнати відчинилися, і звідти вибігла мати в самій сорочці, бо сестра, щоб легше було дихати, роздягла її, коли вона лежала непритомна. За матір'ю бігла Грета і щось кричала. Мати кинулась навперейми батькові, спідниці одна за одною спадали з неї, вона, спотикаючись, переступала через них, врешті добігла до батька, обняла його за ший і – цю мить Грегорові зрадив зір – стала його просити не вбивати Грегора.

III

Тяжка Грегорова рана, від якої він страждав понад місяць, – яблуко так і залишилось у нього в спині, як видима пам'ятка про ту пригоду, бо ніхто не зважувався виколювати його звідти, – навіть батькові, здавалось, нагадувала, що Грегор, незважаючи на свій теперішній жалюгідний і бридкий вигляд, все ж таки член родини і його не можна трактувати як ворога, а навпаки, закони родини вимагають проковтнути огиду й терпіти, тільки терпіти.

Родина не могла похвалитися гарними статками, жили вони все скромніше, проте залишити задорогий для них будинок не могли, бо не знали, як переселити Грегора. Сестра чимдалі менше дбала про брата. Його кімната обросла сміттям, а стара служниця, замість прибирати в ній, спостерігала за Грегором і називала його «кузькою». Він уже майже нічого не їв, йому не хотілося. Кімнату поступово заповнювали різними речами, непотребом, звільнивши місце для гробх покійців, які часто вечеряли у вітальні, тож двері тепер відчиняли не щодня. Одного разу робітниця забула зачинити двері. Пожилці попросили Грету заграти їм на скрипці.

Сестра почала грати; батько та мати, кожне з свого місця, пильно стежили поглядом за її рухами. Грегор, причарований музикою, насмілився підлізти трохи ближче і висунув голову аж до вітальні. Він майже не дивувався, що останнім часом так мало зважав на сім'ю, хоч раніше пишався своїм тактом. До того ж якраз тепер у нього була поважніша причина ховатися, бо в кімнаті зібралося стільки куряви, що вона здіймалась від найменшого поруху, і Грегор був геть обліплений нею. До спини та до боків йому поначіплялося ниток, волосся та різних недоїдків, а він став такий байдужий до всього, що кинув звичку лягати на спину й витиратися об килим – раніше Грегор робив це по кілька разів на день. І, незважаючи на це, він насмілився ступити до вітальні на чисту, без єдиної плямки підлогу.

Щоправда, на нього ніхто не звертав уваги. Батьки й сестра були цілком захоплені музикою; пожилці ж, навпаки, зразу, засунувши руки в кишені, поставали були біля самого люптра, так що могли й у ноти заглядати, чим, певно, дуже заважали сестрі, але скоро, похнюпившись, почали стиха розмовляти і відійшли до вікна. А сестра грала чудово. Вона схилила набік голову і уважно й сумно пере-

бігала очима по рядках нот. Грегор підліз ще ближче, тримаючи голову при самій підлозі, щоб, може, якимось перехопити сестрин погляд. Хіба він тварина, коли його так причаровує музика? Грегорові було так добре, ніби перед ним відкрилася дорога до вимріяної невідомої поживи, і він вирішив долізти аж до сестри, смикнути її за спідницю і показати цим, що вона може зайти із скрипкою до його кімнати, бо ніхто тут так не цінить її гру, як оцінить він. Він її більше не випустить із своєї кімнати, принаймні поки житиме, його страхітливий вигляд вперше стане йому в пригоді: він хотів би стояти на всіх дверях зразу і сичанням одганяти напасників, а сестра хай не вимушено, а добровільно залишиться в його кімнаті; хай сяде побіч нього на канапі, нахилить вухо, і він тоді признається, що твердо намірявся послати її до консерваторії і що, якби не сталося лиха, на миттєвий Святвечір – адже Святвечір, мабуть, уже минув? – усім би сказав про це. І хай би батьки скільки завгодно заперечували, він не послухав би їх. Сестра заплакала б від зворушення, а Грегор підвівся б її до плеча і поцілував би у відкрити шию – відколи сестра пішла на роботу, вона перестала носити банти й комірки.

– Пане Замза! – гукнув середній пожилиць батькові і, ні слова більше не говорячи, показав пальцем на Грегора, що помалу ліз по підлозі.

Скрипка замовкла, середній пожилиць похитав головою й усміхнувся до своїх друзів, потім знову глянув на Грегора. Батько, замість вигнати Грегора, вважаючи, здавалось, за потрібніше спочатку заспокоїти пожилеців, хоч вони зовсім не хвилювалися – їх, мабуть, Грегор більше розважав, ніж музика. Батько кинувся до пожилеців, розставив руки й спробував загнати їх до кімнати, одночасно заступаючи собою Грегора.

Обурені пожилці відмовилися не лише від помешкання, а й заплатити за прожиті тут дні.

Грегор весь час лежав на тому самому місці, де його вгледіли пожилці. Від розчарування – адже його так ніхто й не зрозумів, – а може, ще й від щоденного голоду, він став такий кволий, що не міг поворушитися.

– Любі тату й мамо, – почала сестра і стукнула кулаком по столу, – далі так діло не піде. Якщо, може, ви цього не розумієте, то я розумію. Я не хочу називати цю потвору своїм братом, а кажу лиш одне: треба якимось здихатися її. Ми робили все, що могли: піклувались про неї, терпіли її. Думаю, що ніхто нам нічого не може закинути.

– Вона каже щирю правду, – мовив батько сам до себе. Мати, що й досі ще не віддихалась, затулила рукою рота і з божевільними очима почала глухо кашляти.

– Нам треба здихатись його, – ще раз рішуче мовила сестра, звертаючись до батька, бо мати через кашель нічого не чула. – Він вас обох із світу зведе, я вже бачу. Нам усім доводиться так тяжко працювати, а тут ще й дома ця повсякчасна мука. Я більше не здатна її витримати. – І вона так гірко заплакала, що сльози закапали матері на обличчя, і та механічно витирала їх рукою.

– Дитино моя, – співчутливо мовив батько; він сьогодні напрочуд добре розумів її, – то що ж нам робити?

Сестра безпорадно здвинула плечима: сльози наче змили її впевненість.

– Якби він нас розумів... – напівзапитуючи мовив батько. Сестра, ревно плачучи, замахала рукою: мовляв, про це годі й думати.

– Його треба спекатись! – крикнула сестра. – Іншої ради немає, тату. Тобі треба спробувати просто викинути з думки, що то Грегор. В тім наше й лихо, що

ми й досі віримо, ніби це Грегор. Але ж хіба це може бути він? Якби це був Грегор, то він давно б уже зрозумів, що людям неможливо жити разом з такою поторою. І сам пішов би собі геть. Тоді в нас не було б брата, зате ми могли б спокійно собі жити далі і згадувати його добрим словом. А так ця тварина переслідує нас, розганяє пожилців, хоче, певне, опосісти всю квартиру, а ми хай ночуєм на вулиці. Глянь, тату! – зненацька закричала вона. – Він знову починає!

Проте Грегор навіть гадки не мав когось лякати, а надто сестру. Він просто почав обертатися, щоб зайти до своєї кімнати. А що був тепер зовсім немічний, то мусив навіть головою допомагати собі: високо піднімав її, а потім бився нею об підлогу і так обертася. Нарешті він спинився й оглянувся. Батько й сестра, здається, збагнули його добрий намір; їхній страх тривав лиш одну мить. Тепер вони всі мовчки й сумно стежили за ним. Мати лежала на стільці, простягнувши й заклавши одна за одну ноги, батько й сестра сиділи поряд, і сестра обнімала рукою батька за шию.

Думаючи тільки про те, як би швидше долізти, він майже не помітив, що ніхто в кімнаті не заважав йому жодним словом, жодним вигуком. Аж як Грегор уже досяг дверей, то трохи повернув голову – цілком повернути її він не міг, бо шия йому не гнулася – і ще таки побачив, що позаду нічого не змінилося, тільки сестра підвелася з стільця. Останній його погляд був спрямований на матір, яка вже міцно спала.

Не встиг Грегор переступити поріг, як двері за ним зачинили й замкнули на ключ і на засув.

«Що ж тепер?» – спитав сам себе Грегор і озирнувся в темряві. Скоро він виявив, що вже взагалі не може й поворухнутися. Це не здивувало Грегора, швидше здалося неприродним, що його досі могли носити такі тоненькі лапки. А втім, він почував себе порівняно добре. Хоч усе тіло боліло йому, але здавалося, що біль поволі слабшав, то ж, певно, скоро мав і зовсім минутися. Гниле яблуко на спині і запалена рана навколо нього, геть заліплена пилюкою, вже майже не дошкуляли йому. Про свою сім'ю він згадував зворушено й любовно. Він тепер був ще більше, ніж сестра, переконаний, що мусить зникнути. Так він лежав, аж поки дзигарі на вежі пробили третю годину ранку, і думки його були чисті й лагідні. Він дожив ще до тієї хвилини, коли за вікном почало світати. А тоді голова його похилилась до самої підлоги, і він востаннє легенько зітхнув.

Вранці служниця побачила, що Грегор помер. Батьки і сестра зайшли в його кімнату. Грета помітила, який брат худий, бо він давно нічого не їв. Родина зібралася у батьківській спальні. У свіжому повітрі відчувалось тепло: був кінець березня. Пан Замза з родиною поклали собі сьогодні добре відпочити й погуляти; і обоє старих, і Грета не тільки заробили цей відпочинок, а й конче його потребували. Служниця повідомила, що не варто перейматися питанням, де діти «ту погань», усе вже зроблено. Пан Замза вирішив служницю звільнити.

Потім усі троє вийшли з помешкання, чого не робили вже місяцями, і поїхали електричкою на природу, за місто. Вони сиділи самі на весь вагон, заллятий сонцем. Зручно вмостившись, родина обговорювала свої надії на майбутнє, і виявилось, вони не такі вже й погані, якщо їх добре зважити. Всі троє мають добру роботу, а надалі сподіваються мати ще й кращу – раніше вони про це просто не питали одне в одного, бо мали інший клопіт. А зараз їхнє становище легко поліпшити, змінивши житло; вони хотіли знайти собі менше, дешевше, але зручніше і взагалі практичніше помешкання, ніж їхнє теперішнє, яке ще напитував колись Грегор. Отак розмовляючи, пан і пані Замза майже одночасно помітили, що їхня дочка, яка ставала дедалі жвавішою, останнім часом хоч і витримала таке лихо

і щоби їй зблідли, зробилася стрункою, вродливою дівчиною. Вони замовкли, майже несвідомо порозумілися поглядом і подумали, що час уже шукати для неї добру пару. А коли дочка перша схопилася виходити з поїзда і потягнулася молодим тілом, батьки побачили в цьому підтвердження своїх планів і добрих надій.

Переклад із німецької Євгена Поповича

1. Якою була дорога письменника до літературної слави?
2. Як взаємопов'язані життєвий і творчий шляхи Франца Кафки? Де письменник брав матеріал для своїх творів?
3. Як ви гадаєте, чому тема самотності людини у ворожому до неї світі стала однією з провідних у творчості письменника?
4. Що таке гротеск? Чому художній світ Кафки називають гротесковим?
5. У чому полягають особливості стилю Ф. Кафки? Наведіть приклади поєднання в його творах реальності та міфотворчості; підкреслено буденного, беземоційного опису фантастичних подій та гротескового відтворення трагізму буття «маленької людини».
6. Поясніть поділ твору на три частини. Що спільного в їхній структурі?
7. Поясніть назву – «Перевтілення». Чи пов'язана вона, на ваш погляд, з Овідієвими «Метаморфозами» і взагалі міфічними перевтіленнями?
8. Пригадайте відомі вам із міфології, фольклору та літературних творів приклади перевтілення персонажів у інші істоти. Чим перевтілення Грегора принципово відрізняється від них?
9. Як у творі «Перевтілення» втілюється світобачення письменника? Чи є фінал твору закономірним?
10. Схарактеризуйте образ Грегора Замзи. Чи згодні ви з тим, що він – «маленька людина»?
11. Як ви думаєте, чому Кафка категорично заборонив видавцеві друкувати зображення Грегора у вигляді багатоніжки?
12. Чи згодні ви з думкою В. Набокова: «Грегор – людина в комашиній подобі, а його родина – комахи в людській подобі»? Запишіть свої враження від твору.
13. Французький письменник Альбер Камю якось зауважив, що фінал твору «Перевтілення» (Замзи в електричці після смерті Грегора) є однією з найбридкіших сцен усієї світової літератури. Чи згодні ви з ним? Чому?
14. Схарактеризуйте поведінку близьких Грегора до, під час і після його перевтілення. У чому вона подібна, а чим відрізняється? Результати свого дослідження запишіть у таблиці.
15. Заповніть таблицю.

Ставлення Грегора до свого оточення до перевтілення	
Імовірні причини перевтілення	
Світосприйняття Грегора у процесі перевтілення	
Ставлення Грегора до свого оточення після перевтілення	
Імовірні причини смерті Грегора	

16. На картині художника-експресіоніста Е. Мунка «Крик» ми бачимо людину, яка агонізує від жаху на тлі криваво-червоного неба. А стилю Кафки притаманна підкреслена буденність та беземоційність зображуваного. Чи можемо ми використати картину Мунка як ілюстрацію до твору Кафки «Перевтілення»? Відповідь аргументуйте.
17. Напишіть твір на одну з тем: «Світ очима самотнього генія (за творчістю Ф. Кафки)»; «Людино, збережи своє обличчя!.. (за твором Ф. Кафки “Перевтілення”)».

Йому відкриті вищі істини людського життя

МИХАЙЛО БУЛГАКОВ

«Майстер і Маргарита»

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

Хто міг так написати? Звісно, лише людина, безмежно залюблена у прадавній і водночас юний Київ. Автор цих рядків – видатний письменник ХХ ст., творець знаменитого роману про Майстра і Маргариту, киянин Михайло Булгаков. Він завжди писав слово «Місто» з великої літери, коли йшлося про його рідний Київ. Саме тут, біля Дніпра, Булгаков народився і зростав. Своім ім'ям він завдячує святому заступнику Києва архістратигу Михаїлу, зображення якого прикрашає герб міста. На Андріївському узвозі, неподалік Андріївської церкви, в будинку № 13, де з 1906 р. жив письменник, зараз розташований Літературно-меморіальний музей Михайла Булгакова.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

МИХАЙЛО БУЛГАКОВ (1891–1940)

Народився Михайло Опанасович Булгаков у Києві 15 травня 1891 р. Батько письменника, Опанас Іванович Булгаков, був магістром богослов'я і професором Київської духовної академії, де викладав історію західних віросповідань. Вочевидь, про міфологічний світ надприродних явищ, що походили ще з дохристиянської епохи, Михайло чув із дитинства, коли в їхньому будинку бували батькові гості, колеги. Тож не випадково ці відомості втілено в багатьох творах письменника: «Дияволіада» (1925), «Майстер і Маргарита» (1940) та ін.

На Андріївському узвозі Михайло прожив понад десять років (до 1919 р.). Тут мешкала його численна гамірлива рідня, багато реальних рис якої втілено в родині Турбіних (п'єса «Дні Турбіних», 1926).

У веселій дружній сім'ї Булгакових було семеро дітей: три сини й чотири доньки. «У нас у будинку переважали інтелектуальні інтереси, – згадувала сестра письменника, Надія Булгакова-Земська. –



▲ Михайло Булгаков. 1916

Головне – не втратити почуття власної гідності.

Михайло Булгаков

Дуже багато читали. Чудово знали літературу. Вивчали іноземні мови. І дуже любили музику... Нашим головним захопленням була все-таки опера. Наприклад, Михайло... дивився “Фауста”, свою улюблену оперу, 41 раз – гімназистом і студентом».

Згадаймо, що саме в Гете М. Булгаков запозичив вислів: «Я – тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого», який став епіграфом до роману «Майстер і Маргарита». Тому не дивно, що цей твір Булгаков називав... «своїм Фаустом».

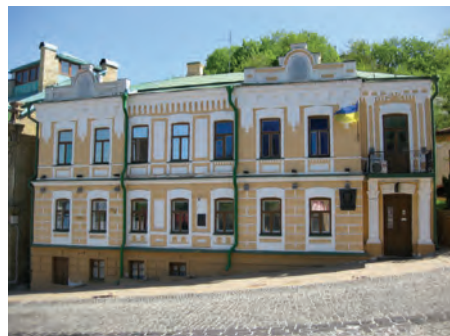
Улюбленими письменниками Булгакова були Микола Гоголь (його шанував особливо), Михайло Салтиков-Шедрін, Антон Чехов, а з-поміж західних – Чарльз Діккенс. Читали в родині Булгакових також популярних тоді Максима Горького, Леоніда Андрєєва, Олександра Купріна, Івана Буніна.

Михайло здобув чудову домашню освіту, відтак закінчив у Києві чоловічу Олександрівську гімназію, а згодом – медичний факультет Київського університету (1916). У роки Першої світової війни він вступив до Червоного Хреста і добровільно поїхав на південно-західний фронт, працював у військових шпиталях Західної України.

На початку 1919 р. Булгаков оселився в Києві і, як написав у одній із анкет, «призивався на службу як лікар поспіль усіма урядами, які займали Місто». Коли до Києва увійшли денікінці (1919), його мобілізували. Він опинився на Кавказі, працював у шпиталі, потім, полишивши медицину, почав займатися журналістикою, писав фейлетони, оповідання та п'єси для місцевого театру. Складні умови життя в далекому краї Михайло Булгаков змалював у повісті «Записки на манжетах» (опубліковано 1922). У той час він створив п'єсу «Брати Турбіни». Її вважають провісницею роману «Біла гвардія» (написаний у 1922–1924 рр., опублікований 1925 р.), а також п'єси за його мотивами «Дні Турбіних», що ґрунтуються на особистих враженнях і спогадах письменника про події в Києві 1918–1919 рр. Зображуючи трагедію громадянської війни, він описав Київ із душевним теплом. У манері Чарльза Діккенса, з притаманним англійцеві оспівуванням родинного вогнища, розповів Булгаков про затишну атмосферу будинку, де «дихають жаром розмальовані кахлі» і живуть люди, які щиро люблять одне одного...

Україна і Київ справили на Булгакова незабутнє враження, свідчення чого можна знайти у багатьох його творах. Приміром, генерал Чарнота, персонаж п'єси «Біг» (1928), згадує Київ аж у далекому Константинополі: «А Київ! Ех, Київ! – місто, краса! Як Лавра палає на горах, а Дніпро! Дніпро! Невимовне повітря, невимовне світло! Трави, сіном пахне, схили, доли, на Дніпрі Чорторий!..»

Восени 1921 р. Булгаков виїхав до Москви, аби присвятити себе літературній творчості. Спочатку він працював секретарем «Головлітпросвіти», потім – конферансьє у якомусь заштатному



▶ Літературно-меморіальний музей Михайла Булгакова на Андріївському узвозі. Київ

театрику на околиці... Аж нарешті його літературний хист помітили, і він став хронікером і фейлетоністом у московських газетах. У редакції «Гудка» Михайло Булгаков співпрацював із талановитими письменниками: молодими Іллею Ілфом і Євгеном Петровим (авторами чудових романів «Дванадцять стільців» і «Золоте теля»), Валентином Катаєвим, Ісаком Бабелем, Юрієм Олешею. Усі ці письменники так чи так були пов'язані з Україною, зокрема з Одесою. Булгаков також друкував свої твори в російській емігрантській газеті «Напередодні» («Накануне»), що видавалася в Німеччині. «Шліть побільше Булгакова!» – вимагав із Берліна у своїх московських колег відомий російський письменник Олексій Толстой.

У московському літературному середовищі киянин Булгаков тримався дещо особіно й гордовито, називаючи «балом у лакейській» тамтешні галасливі літературні засідання. «Булгаков зачарував усю редакцію світською вишуканістю манер. Усе – навіть недосяжні для нас гіпсово-твердий, сліпучо свіжий комірець і ретельно зав'язана краватка, цілування ручок дамам і майже паркетна церемонність поклону, – геть усе виділяло його з нашого середовища, – згадували його тогочасні колеги. – І вже, звісно, звісно, його довгопола хутряна шуба, в якій він, сповнений власної гідності, піднімався до редакції...» (Еміль Міндлін). З одного боку, такий світський антураж, як і знаменитий булгаковський монокль, декому тоді здавалися певним викликом, надто на тлі загальної розрухи. Проте, з іншого боку, у такій манері поведіння можна було розгледіти загострене почуття власної гідності, а може, й передчуття власного безсмертя.

Дружина Булгакова згадувала: «Ми часто запізнаювалися і завжди поспішали. Іноді бігли за транспортом. Але Михайло Опанасович завжди примовляв: “Головне – не втрачати почуття власної гідності!”». Це було кредо письменника, і він йому не зрадив навіть під час знаменитої телефонної розмови зі страхітливим «вождем народів» Сталіним.

У щоденниках Булгакова за 1925 р. є запис: «Сьогодні в “Гудку” вперше я з жахом відчув, що я писати фейлетонів більше не можу – фізично не можу». Із цього зізнання починався Булгаков-письменник. До того часу в альманасі «Надра» вийшли його твори: «Дияволіада» (1924) – сатира на радянську бюрократію, а також «Фатальні яйця» (1925) – про наукове відкриття «променя життя», який у руках неосвічених представників нової влади став «променем смерті».

Створену в той час філософсько-сатиричну повість «Собаче серце» через цензурну заборону надрукували аж у 1987 р.! «Це гострий памфлет на сучасність, – дав цьому твору нищівну оцінку Л. Каменєв, один із тогочасних партійних вождів, – тож друкувати в жоднім випадку не можна». Своя логіка в нього була, оскільки в «Собачому серці» Булгаков кинув виклик базовій для революції ідеї соціальної рівності.

Найдобріший пес Шарик, перетворений під час хірургічного експерименту професором Преображенським на «пролетаря Шарикова», ледь ставши на дві кінцівки, почав агресивно втручатися в життя і мало не зжив зі світу свого творця (таке собі продовження мотиву Франкенштейна). Булгаков не вірив у можливість декларованих радянською владою революційних перетворень людини й суспільства. Переживши жах спілкування зі своїм власним творінням, професор доходить думки: «Навіщо потрібно штучно фабрикувати Спіноз, коли будь-яка жінка може їх народити коли завгодно! Адже народила ж у Холмогорах мадам Ломоносова цього свого знаменитого... Людство саме піклується про це і, в еволюційному порядку щороку наполегливо виділяючи з маси різної мерзоти, ство-

рює десятками видатних геніїв, що прикрашають земну кулю». Звісно, така позиція письменника прямо суперечила одному з центральних міфів більшовизму: «Хто був ніким, той стане всім». Проте пролетар Шариков по суті так і залишився псом Шариком: «Він був ніким, а став нічим»...

Ба більше, письменник прямо критикував (!) запроваджену більшовиками політику «червоного терору», ризикуючи стати його жертвою. І як пророча пересторога та розвінчання майбутнього фашизму («коричневої чуми») звучать його слова з повісті «Собаче серце»: «Ласка... єдиний спосіб, можливий у поведженні з живою істотою. Терором нічого зробити не можна з живим створінням. Це я стверджував, стверджую і стверджуватиму. Вони дарма думають, що терор їм допоможе. Ні-с, ні-с, не допоможе, хай який би він був: білий, червоний чи навіть коричневий!».

Звісно, така життєва позиція письменника та прямота її висловлення драгувала у СРСР багатьох. Недаремно під час обшуку в 1926 р. повість разом зі щоденниками письменника вилучили органи ОДПУ. Проте в цій ситуації, тобто в реальному житті, «спрацювала» знаменита фраза Воланда з «Майстра і Маргарити»: «Рукописи не горять». Через два роки за клопотанням Горького рукопис «Собачого серця» та щоденники Булгакова повернули. Щоденники він негайно спалив, і рукописи начебто згоріли... Аж раптом наприкінці 1980-х (через 40 років після смерті письменника) сумнозвісний Комітет державної безпеки передав до Центрального державного архіву літератури і мистецтва фотокопії та машинописний варіант щоденників письменника! Видані окремою книжкою в 1997 р. щоденники Булгакова пролили світло на «темні плями» у його біографії та творчості. Отже, рукописи справді не горять. Принаймні – важливі.

Прем'єра п'єси «Дні Турбіних» відбулася 5 жовтня 1926 р. в Московському художньому академічному театрі (МХАТ). Твір мав надзвичайний успіх, і не в останню чергу через те, що не було політичної заангажованості чи тенденційності у зображенні громадянської війни. Щоправда, за те саме радянська тоталітарна критика звинуватила автора в апології (оспівуванні) «білого руху» і назвала його «внутрішнім емігрантом», тобто людиною, яка не виїхала за кордон, але є внутрішньо «чужою» своїй країні.

Захистило п'єсу, хоч як це парадоксально, ім'я Сталіна, який, згідно із протоколами МХАТу, переглядав її аж сімнадцять разів. Диктатор добре розумів роль художньої літератури як могутнього засобу ідеологічного впливу на найширші маси населення, надто в умовах тоталітарної держави, якою був СРСР. Крім того, не виключено, що він цінував Михайла Булгакова як художника та, можливо, як мужню людину, яка наважилася залишатися самою собою. Подібні випадки історії відомі: скажімо, усесильний римський диктатор Юлій Цезар не дозволив репресувати поета Гая Валерія Катулла, хоч той і писав на його адресу дошкульні рядки. Радянський диктатор зайняв схожу позицію і навіть заявив: «Булгаков добряче бере! Проти шерсті бере! Це мені подобається!».



▲ Професор Преображенський і лікар Борменталь зі своїм творінням. Ілюстрація Сергія Лемехова до повісті Михайла Булгакова «Собаче серце»



▲ Булгаков пише роман. Ілюстрація Сергія Чепика до «Театрального роману» Михайла Булгакова

Період 1925–1929 рр. у творчості письменника був найпродуктивнішим: «Дні Турбіних» забезпечили йому належне місце серед драматургів, інші п'єси йшли в найкращих театрах столиці: «Зойчина квартира» – у Театрі Вахтангова 1926 р., «Багряний острів» – на сцені Камерного театру 1928 р.

Проте гостре критикування творів Булгакова у пресі тривало. Письменник мав звичку збирати усі рецензії на свої твори та вклеювати їх до спеціального альбому. Загалом його життя було складним: постійні нападки критиків, зняття п'єс із репертуару театрів, відмови їх публікувати. Схожу ситуацію згодом побачимо у долі Майстра. Тож яку силу духу треба було мати, щоб у таких жадливих умовах не зламатися, не занепасти духом, а продовжувати творити.

Уже наприкінці 1920-х п'єси Булгакова зняли з репертуару, а його прозу не публікували. Фактично письменник був приречений на мовчання та безгрошів'я, і невідомо, яку з цих двох кар він переживав важче. Кілька разів він звертався до радянських можновладців із клопотанням відпустити його з дружиною за кордон (цього разу в справжню, а не «внутрішню» еміграцію), проте жодної відповіді так і не отримав.

Нарешті у хвилину відчаю, 28 березня 1930 р., Булгаков написав і відіслав листа до уряду СРСР, що звучить як палка сповідь письменника.

Після написання цього листа Булгакову зателефонував сам Сталін: «А може, й насправді, відпустити вас за кордон?» – пролунав голос із сильним кавказьким акцентом. І тут зацькований Булгаков прийняв, здавалося б, несподіване рішення: «Останнім часом я дуже багато думав, чи може російський письменник жити

ІЗ ЛИСТА МИХАЙЛА БУЛГАКОВА ДО УРЯДУ СРСР

Після того, як усі мої твори були заборонені, від багатьох громадян, яким я був відомий як письменник, почулися голоси, що давали мені ту саму пораду написати «комуністичну п'єсу», а крім того, звернутися до Уряду СРСР з покаєнним листом, що містив би в собі відмову від колишніх моїх поглядів, які я висловив у літературних творах, і запевнення в тому, що відтепер я працюватиму як відданий ідеї комунізму письменник-попутник. Мета: врятуватися від гонінь, злигоднів і неминучої загибелі у фіналі. Цих порад я не послухався. Навряд чи мені вдалося б постати перед Урядом СРСР у вигідному світлі, написавши брехливого листа. Спроб же скласти комуністичну п'єсу я навіть не здійснював, знаючи наперед, що така п'єса в мене не вийде. Дозріле в мені бажання припинити мої письменницькі муки змушує мене звернутися до Уряду СРСР з листом правдивим... Я прошу Радянський Уряд узяти до уваги, що я не політичний діяч, а літератор, і що всю мою продукцію я віддав радянській сцені... Я прошу взяти до уваги, що неможливість писати рівнозначна для мене похованню живцем... Я ПРОШУ УРЯД СРСР НАКАЗАТИ МЕНІ ТЕРМІНОВО ПОКИНУТИ МЕЖІ СРСР... Якщо ж і те, що я написав, є непереконливим і мене приречуть на довчне мовчання в СРСР, я прошу Радянський Уряд дати мені роботу... Якщо мене не призначать режисером, я прошу на штатну посаду статиста. Якщо ж і статистом не можна – я прошу на посаду робітника сцени.

поза межами батьківщини, і мені здається, що не може». Іншими словами, «стовідсотковим» емігрантом Булгаков так і не став. Після цієї розмови опального письменника запросили на посаду режисера МХАТу...

Проте «царська милість» тривала недовго, і вже в жовтні страшного 1937-го М. Булгаков писав: «За сім останніх років я створив шістнадцять речей різного жанру, і всі вони загинули. Такий стан є неможливим. У домі в нас повна безперспективність і морок...». І справді, якщо перелічити лише назви неопублікованих або неінсценізованих творів письменника, список вийде довгим. П'єса «**Біг**» пройшла репетиції, однак широка публіка її не побачила. Те саме можна сказати про п'єсу-гротеск «Іван Васильович» (1935), відому нині за чудовим фільмом «Іван Васильович змінює професію». Схожа доля спіткала й драму «Олександр Пушкін. Останні дні» (1939). На жаль, жодного із драматичних творів Булгакова за його життя не опублікували.

Не побачила світу і не увійшла до серії «Життя видатних людей» документальна повість «Життя пана де Мольєра» (1933), яку Булгаков створив на прохання Максима Горького (котрому твір не сподобався). А п'єсу «Мольєр» ставили у МХАТі у 1936 р. лише кілька разів. Тож Булгаков припинив співпрацю зі МХАТом і влаштувався лібретистом до Большого театру, що стало темою автобіографічного «Театрального роману» (1937).

Невеликими винятками із цього «правила» стали хіба що здійснена у МХАТі інсценізація «Мертвих душ», яка досить довго залишалася в репертуарі цього театру, а також поновлені за рішенням уряду «Дні Турбіних» (обидві події – 1932).

Заробляючи написанням лібрето для Большого театру та перекладами, Булгаков почав свій найвідоміший твір – роман «Майстер і Маргарита». Тяжко страждаючи через спадкову хворобу нирок, Булгаков не міг писати й останні глави диктував своїй дружині. Письменник завершив свій роман, хоча й не до кінця відшліфував, за місяць до смерті.

10 березня 1940 р. М. О. Булгаков пішов із життя, йому було лише сорок вісім років.

Свій останній прихисток і вічний спокій Михайло Булгаков знайшов на Новодівичому кладовищі. До початку 1950-х рр. на його могилі не було ані хреста, ані пам'ятника. Удова письменника неодноразово заходила до ритуальної майстерні, аби замовити надгробок, та потрібного матеріалу не могли знайти. Аж раптом вона помітила в ямі серед уламків мармуру величезний чорний камінь. «Що це таке?» – поцікавилася жінка в робітників. «А-а-а, так це ж Голгофа...», – спокійно відповіли ті. «Як так – Голгофа?» – скрикнула жінка, можливо, пригадавши сцену розп'яття Ієшуа... Їй пояснили, що ця «Голгофа» стояла на могилі Миколи Гоголя, аж доки до ювілею (1931) не поставили нового пам'ятника. За переказами, цей чорний камінь нібито придбав у Криму письменник Іван Аксаков і привіз до Москви кіньми. «Купую!» – не роздумуючи сказала Олена Сергіївна. Так гоголівська «Голгофа» стала надгробком на могилі Булгакова.

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

Я виявив у пресі СРСР за 10 років моєї літературної праці 301 відгук про мене. Із них схвальних було 3, ворожо-лайливих – 298. Тепер я знищений. Знищення це було зустрінуте радянською громадськістю з цілковитою радістю й названо «досягненням».

Михайло Булгаков, 1930 р.

МИКОЛА ГОГОЛЬ І МИХАЙЛО БУЛГАКОВ

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

Булгаковська енциклопедія стверджує, що Михайло Опанасович «багато в чому звир'яв свою долю з біографією Гоголя, вчинивши з чернеткою майбутнього роману «Майстер і Маргарита» так само, як Гоголь свого часу вчинив із рукописом другого тому «Мертвих душ», і змусив потім свого Майстра, свідомо наділеного багатьма гоголівськими рисами, спалити роман про Понтія Пілата...

У творах Булгакова відчутний вплив стилістики Миколи Гоголя: це не лише інтенсивне вживання яскравих поетичних фарб чи гострого українського дотепу, а й навіть наявність спільних метафор. Споріднює їхню творчість і цікавість до потойбічних сил похмуро-величний Воланд і особливо його метушливий почет (кіт Бегемот, Коров'єв, Фагот, Азazelло) того ж «роду-племени», що й Вій та чорти з Гоголевих «Вечорів на хуторі біля Диканьки»...

В останні дні свого життя, вже втративши зір, Булгаков безстрашно просив йому читати про останні моторошні дні та години Гоголя. І Вчитель, і Учень залишили цей світ у розквіті сил і таланту. Доля відміряла їм віку дуже мало. Проте обидва вони встигли в житті так багато... (М. Черкашина. «Одна Голгофа на двох»)

Роман «Майстер і Маргарита»

Verba volant, scripta manent¹.

Римське прислів'я

Творча історія. Роман «Майстер і Маргарита» є чи не наймістичнішим твором світової літератури. Навіть те, що він знайшов шлях до читачів, є справжнім дивом. Адже рукопис його першої редакції (тодішня назва – «Копито інженера») таки згорів! І не було жодних гарантій, що письменник, перебуваючи в СРСР під політичним наглядом, пересилить себе і знову почне цей твір фактично з «чистого аркуша»... «Рукописи не горять» – з цією вірою в уперту, незнищенну силу мистецтва помирав письменник Михайло Булгаков, усі головні твори якого лежали на той час у шухлядах його письмового столу неопубліковані і лише за чверть століття дійшли до читача (Володимир Лакшин).

Розпочавши свій «роман про диявола» ще 1928 р., Булгаков «приміряв» до нього багато заголовків: «Копито інженера», «Жонглер із копитом», «Син В.», «Гастроль», «Великий канцлер», «Сатана», «Ось і я», «Капелюх із пером», «Чорний богослов», «Він явився», «Підкова іноземця», «Пришестя», «Чорний маг», «Копито консультанта», «Князь тьми» і, нарешті, аж у 1938 р. – «Майстер і Маргарита». Ця звична нині назва роману з'явилася через десять років після початку роботи над ним у третьому варіанті третьої редакції.

Зазвичай заголовки художніх текстів «конденсують» провідні теми, мотиви та ідеї літературних творів. Тому вже самий факт такої інтенсивної зміни назви роману є свідченням напружених творчих шукань і навіть болісних сумнівів Булгакова. Але врешті-решт він втілює свій творчий задум, майстерно сплівавши багато сюжетних ліній, мотивів і тем у складне «прядиво». Невипадково роман «Майстер і Маргарита» іноді умовно називають «**романом-лабіринтом**», ніби

¹ Мовлене усно – відлітає, а написане – залишається (латин.).


порівнюючи заплутаність його структури та сюжету із заплутаністю коридорів і галерей лабіринту, де можна йти нібито в різних напрямках, але в результаті опинитися в тій самій точці.

Сюжетна лінія Майстра і Маргарити набувала вагомості та ставала ключовою в романі поступово, у процесі роботи над текстом. Тож і не дивно, що остаточний заголовок «Майстер і Маргарита» виник аж наприкінці роботи, майже перед смертю письменника. А ось сюжетна лінія Воланда домінувала від першого задуму роману, про що свідчать ранні редакції заголовків, у яких неодноразово згадані атрибути чорта (Воланда) – копито та капелюх із пером. У складну ідейно-художню структуру роману вплетено також лінію Іешуа і Понтія Пілата, що час від часу перетинається із двома згаданими лініями.

Композиція та сюжетні лінії твору. Однією з найважливіших особливостей композиції «Майстра і Маргарити» є наявність **«роману в романі»**: роман Булгакова про Майстра і Маргариту органічно містить роман Майстра про Понтія Пілата та Іешуа Га-Ноцрі, дія якого відбувається десь наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. н. е. в Єршалаїмі (саме так Булгаков називає Єрусалим). Дослідники називають ці розділи також «євангелійськими», оскільки в них письменник немовби переповідає текст Євангелія від Матвія.

Хоча «євангелійських/єршалаїмських» розділів у романі лише чотири й займають вони менш ніж 20 відсотків тексту, їхню ідейно-естетичну роль важко переоцінити. І річ не лише в тім, що їхні герої іноді зустрічаються з персонажами «московських» розділів (наприклад, Левій Матвій у Москві клопочеться перед Воландом за Майстра; Майстер, Маргарита і Воланд зі своїм почтом на місячній доріжці раптом зустрічають... Понтія Пілата).

Не менш важливим є те, що без «єршалаїмських» розділів концепція Булгакова не була би зреалізована, а зло – покараним. Адже Добро перемагає лише в «єршалаїмських» розділах: Понтій Пілат, носій «тоталітарної свідомості»

 **Роман у романі** – композиційний принцип побудови твору, який передбачає наявність у його межах двох романів із власними сюжетними лініями. Єдності твору надає періодичне переплетіння цих романів, а оповідні лінії створюють складну систему паралельних подій та смислів. Використання цього прийому створює враження розмиття бар'єрів у просторі та часі.

► **Голгофа.** Єрусалим у момент розп'яття Ісуса Христа. Фрагмент панорами. Художники К. Фрош, Й. Крюгер, С. Фабіанський. 1902

Панорама «Голгофа» – величезне живописне полотно, що складалося з восьми фрагментів і було розміщене у спеціально збудованому павільйоні на Володимирській гірці в Києві. У 1934 р. павільйон зруйнували. Полотно зберігалось до 1941 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.





◀ Суд Пілата. Розпис Володимирського собору. Київ. Художник Павло Сведомський

й вірний посіпака імператора Тиберія, зрештою розкався і майже через дві тисячі років отримав прощення за злочинну страту Ієшуа (звісно, це авторська інтерпретація Булгакова, а не канонічна позиція церкви, яка ставиться до роману,

м'яко кажучи, насторожено). Натомість у Москві після зникнення Воланда та його слуг нічого не змінилося: писалися доноси і безслідно зникали невинні люди, процвітало хабарництво, нікчемні графомани-підлабузники всерйоз уважали себе письменниками і (що набагато гірше!) вважалися такими в суспільстві.

Та й щодо долі Майстра і Маргарити дослідники дотепер сперечаються: як тлумачити *спокій*, що його врешті-решт отримує Майстер? Нагорода це чи покарання? З одного боку, це його прихисток від ворогів у затишному колі друзів. З іншого – це зрада ідеалів, відмова від творчості, бо за що ж тоді боровся Майстер і чим «вічний дім із венеційським вікном і витким виноградом», яким його винагороджено, відрізняється від затишних дач і безкоштовних обідів «майстрів МАССОЛІТУ» чи від психіатричної лікарні, де теж «заспокоюють» пацієнтів? Адже Булгаков писав: «Немає справжнього письменника, котрий би замовк. Якщо замовк, отже, був не справжнім. А якщо справжній замовк – загине...». Тож, як бачимо, зло покаране лише у «магічних» розділах твору, натомість там, де йдеться про світ реальний, Булгаков залишається реалістом: зло часто торжествує...

Події будь-якого художнього твору розгортаються у художньому часі й просторі – т. зв. часопросторі, що його філологи називають хронотопом ¹ (від грец. *χρονος* – час і *τοπος* – місце). У романі «Майстер і Маргарита» наявні **три основні хронотопи**.

ХРОНОТОПИ РОМАНУ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

1. Москва 1920–1930-х рр. ²	«Московським» розділам відведено найбільше (понад 50 %) місця в тексті: в Москві 1920–1930-х рр. відбувається перше знайомство читача з Берліозом, Бездомним і Воландом, знайомляться Майстер і Маргарита; в московській квартирі відбувається бал Воланда; з Москви відлітає до Вічності Воланд зі своїм почтом тощо.
2. Єршалаїм початку нашої ери	У Єршалаїмі ми вперше зустрічаємося з Понтієм Пілатом, саме тут розгортаються події, пов'язані зі стратою Ієшуа Га-Ноцрі, зрадою та покаранням Іуди.
3. Космічний хронотоп	Вічність – місячна доріжка, де зустрічаються персонажі «єршалаїмських» і «московських» розділів, а автор ставить крапки над «і» в багатьох питаннях і сюжетних лініях.

¹ Термін «хронотоп» до наукового обігу ввів Михайло Бахтін на початку ХХ ст.

² У романі точних дат немає. На думку дослідників, події твору (які тривають по чотири дні: як у «московських», так і в «єршалаїмських» розділах) у Москві припадають на 1929 р., однак автор згадує деякі деталі початку 1930-х.

Булгаков майстерно пов'язав «московські» та «єршалаїмські» розділи твору. Для цього він, зокрема, використовує майже дослівні повтори фіналів попередніх розділів на початку наступних (щоправда, такі текстуальні збіги є лише в тих фрагментах роману, де автор устиг відшліфувати текст):

<p>Фінал першого розділу («Ніколи не розмовляйте з невідомими»)</p>	<p>Початок другого розділу («Понтій Пілат»)</p>
<p>«...Усе просто: у білому плащі з кривавим підбоєм¹, по-кавалерійському шаркаючи ногами, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана...».</p>	<p>«У білому плащі з кривавим підбоєм, по-кавалерійському шаркаючи ногами, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця нісана в криту колонаду між двома половинами палацу Ірода Великого вийшов прокуратор Іудеї Понтій Пілат».</p>
<p>Фінал другого розділу («Понтій Пілат»)</p>	<p>Початок третього розділу («Сьомий доказ»)</p>
<p>«Було близько десятої години вечора».</p>	<p>«– Так, було близько десятої години вечора, вельмишановний Іване Миколайовичу, – повторив професор...».</p>

«Єршалаїмські» й «московські» розділи поєднані також мотивом нестерпної спеки: безжальна спека в Єршалаїмі повторюється у столиці СРСР, «коли сонце, розпikши Москву, в сухій імлі валилося кудись за Садове кільце».

Особливості композиції, хронотопу та образної системи «Майстра і Маргарити» дають змогу розглядати цей твір як **«роман-міф»**. Якими є підстави для такого жанрового визначення?

Передовсім у романі органічно поєднані реальне та ірреальне, буденність і фантастика: поява в реалістично зображеній Москві початку ХХ ст. Воланда та його «демонологічних» супутників; чарівне перетворення московської квартири на місце балу нечистої сили, де була присутня Маргарита; фантастична метаморфоза та відліт Воланда із його почтом у космічний простір... Ті, хто найсильніше ображав Майстра, покарані теж у «магічний» спосіб: Маргарита «просто» сіла верхи на швабру, підлетіла до вікон їхніх квартир і вчинила там погром...

У романі наявне не лише поєднання лінійного (історичного) й циклічного (міфічного) часу, а й смілива **гра з Часом** як таким. Наприклад, перебуваючи в радянській Москві 1930-х рр., професор магії Воланд під час розмови заявляє, що якимось за сніданком вів дискусію з... Іммануїлом Кантом, котрий жив у 1724–1804 рр. Крім того, на всіх рівнях твору (мотиви, образи, цитати тощо) в оповіді «просвічує минуле і майбутнє», а в фінальній сцені відльоту демонів – те, що Часові непідвладне, – Вічність.

¹ Символ деспотичної влади: білої та чистої зовні, про людське око, але водночас кривавої за своєю прихованою суттю.



Роман-міф – епічний твір значного обсягу, в якому використані особливості міфічного світобачення: вільне повернення від історичного (лінійного) до міфічного (циклічного) часу, сміливе поєднання реального та ірреального (елементи магічного реалізму). У романі-міфі міф зазвичай не є єдиною сюжетною лінією, а співвідноситься з різними темами історії та сучасності. Для цього жанру характерна ситуація, коли в явищах сучасності просвічує минуле і майбутнє. Саме таким романом і є «Майстер і Маргарита».

ДЖЕРЕЛА РОМАНУ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

Булгаков неначе спеціально готувався до написання роману впродовж усього свого життя. У зошитах письменника збереглися нотатки з демонології, церковно-релігійної та історичної літератури, призначені, за його словами, для «остаточної обробки» тексту. За їхньою допомогою він зв'язав календар роману, структурував його сюжет, вив'язав окремі історичні деталі в «єршалаїмській» частині, конструював «біографії» містичних гостей на балу Воланда. Чимало матеріалу він запозичив із «Фауста» Гете, зокрема епіграф до роману. Ось як Мефістофель дорікає відьмі, яка не впізнала його одразу:

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

Відьма: Пробачте, пане, за прийом!

Та, бачу, **ви не з копитом.**

Та й де ж це ваші **вірні круки** ¹?..

Уже згадувані робочі заголовки роману Булгакова («Копито інженера», «Жонглер із копитом», «Капелюх із пером», «Підкова іноземця», «Копито консультанта») свідчать про глибоке опрацювання письменником величезного матеріалу: від демонології до «Фауста» Й.-В. Гете.

Проблематика твору. У романі «Майстер і Маргарита» порушено низку важливих питань. Передовсім ідеться про принциповий філософський аспект – **протистояння добра і зла**, а також вибір людиною власного життєвого шляху та її відповідальність за цей вибір. Ці питання автор намагається вирішити на всіх рівнях роману.

У творі висвітлено актуальний для Булгакова конфлікт **особистості і влади**. Як відомо, письменник сам неодноразово перебував у ситуації вибору (іноді на межі життя і смерті) в дуже непростих відносинах із тоталітарною радянською системою. Він навіть пробував догодити Сталіну написанням п'єси «Батум» про юність «вождя всіх народів», проте твору так і не закінчив. Сталіна доля талановитого письменника ніколи не цікавила... У романі «Майстер і Маргарита» М. Булгаков дослідив психологічний стан особистості у її взаєминах із владою не просто майстерно, а зі знанням справи. Читач подивований: чому Понтій Пілат, що його на полі бою не лякали ані ворожі мечі, ані натовпи варварів, ціпенів від жаху, коли згадував римського імператора з незагойною виразкою на обличчі? Отже, нутрянний жах перед владою може паралізувати волю навіть мужньої людини, перетворюючи її на безжальне знаряддя несправедливості, одним із виявів якої і став наказ Пілата про страту Ієшуа. Тож не випадково у творі боягузтво визначено як найстрашніший порок.

Усемогутній прокуратор Понтій Пілат не мав тієї внутрішньої свободи, що її мав бідний і безсилий мандрівний філософ Ієшуа Га-Ноцрі. Забрало прокураторові й сили звільнитися від несвободи. Кара йому за це – довічні тортури сумління, і лише через майже два тисячоліття, у Великодню ніч, він нарешті дістає прощення від того, кого свого часу через легкодухість не врятував. У московському ж світі усе набагато гірше: там залишатися самим собою можна лише у божевільні...

¹ Германські народи здавна вірили, що чорт кривий і замість однієї ноги має кінське копито. Круків також вважали невід'ємним атрибутом чорта.

Тож не випадково у «московських» розділах питання «особистість і влада» набувало ще гострішого – особистісного – звучання, трансформуючись у проблему **свободи творчості митця та його трагічної долі в умовах тоталітаризму**. Яскрава ілюстрація цієї проблеми – трагічна доля Майстра, який, ховаючись від обструкції та нахабної необ'єктивної критики, змушений був податися до божевільні. Пригадаймо теку Булгакова: 298 негативних відгуків про його твори і лише три позитивні! Отже, тут помітний вияв автобіографізму, доля Майстра дуже нагадує долю самого письменника.

Булгаков заперечує шлях прислужництва митця владі й тим самим стверджує ідеал безкорисливого та самовідданого служіння мистецтву. Справжньому митцеві в тоталітарній системі місця немає. Адже він стає Майстром лише тоді, коли відчуває внутрішню свободу. Тож роман Майстра про Ієшуа – це та нитка, яка поєднує духовні цінності різних епох у їхній проекції на майбутнє.

Письменництву в романі відведено ключове місце. Вже в першому розділі редактор журналу і ватажок московських письменників Берліоз пишномовно пояснює молодому поетові Івану Бездомному, як потрібно зображувати героїв. Об'єднання письменників «МАССОЛІТ» виявляється не творчою спількою, а бюрократичною установою, чия головна функція – нагляд за письменниками та винагорода неталановитих, проте послужливих зрадників мистецтва й духовності, як-от Лавровича, шестикімнатою дачею (чи не за цькування Майстра?), а рангом дрібніше – обідами за півціни. А найголовніше місце в «Домі Грибоедова» – не «МАССОЛІТ», а ресторан.

Творці високої духовності, перетворені на «інженерів людських душ», заздрісні і жадібні до дешевих розваг, нездатні до звичайного людського співчуття. Члени правління злятає на покійного голову, через смерть якого їм довелося вечеряти не на веранді, а в душному залі. Булгаков змальовує контрастну картину: з одного боку, мертве закривавлене тіло Берліоза, з іншого – танці в ресторані. Байдужість до чужого горя ще більш відтінюється смакуванням гастрономічних див, наступною вакханалією. І відчай проникає в душу автора: «О боги, боги мої, отрути мені, отрути!..».

А хіба може бути інакше в суспільстві, де художника визначають не за ступенем його майстерності, а за посвідченням у шкіряній обкладинці: «член Спільки письменників». Ось де виток славнозвісного булгаковського сарказму: «Достоевський не був членом Спільки письменників...». Але він був геніальним письменником. А тут ціла Спілька, яка слухається партійного керівництва, як хор – диригента, проте створити щось талановите «функціонери від літератури» не спроможні. Ситуація в СРСР, коли «чиновник, озброєний пером, писав під наглядом чиновника, озброєного пістолетом», добігла кінця...

Традиційно дискусійним є питання про роль Воланда та його почту у розв'язанні **конфлікту добра і зла**. Здавалося б, такі персонажі є уособленням зла, темних сил. Однак, читаючи текст, переконуєшся, що все набагато складніше,



▲ Віктор Єфименко. Два герої. Офорт

Віктор Єфименко (1933–1994) – український художник-графік, який 15 років присвятив створенню ілюстрацій до булгаковського роману.

що вони справді дуже часто, як зазначено в епіграфі до роману, «роблять лиш добро, бажаючи лиш злого». Саме Воланд і його слуги карають те зло, яке робить неможливим життя порядної людини в Москві. Чесних людей Воланд не чіпає, натомість «негайно просочується туди, де йому залишено хоча б щілинку»: до буфетника із «осетринкою другої свіжості» і золотими червінцями в тайниках; до професора, який трохи забув клятву Гіпократата...

Філософською також є ідея безсмертя високого Мистецтва, справжньої Творчості, втілена в афоризмі «Рукописи не горять».

Образи роману. Хоча провідні філософсько-моральні проблеми зосереджені передовсім навколо постатей Іешуа Га-Ноцрі, Воланда, Майстра і Маргарити, у романі немає неважливих для розуміння авторської концепції та ідейно-художнього змісту героїв.

Одним із центральних персонажів роману є **Майстер**, в образі якого наявні певні автобіографічні риси Булгакова. Водночас цього філософа та митця можна легко уявити в контексті будь-якого століття (недаремно в романі жодного разу не згадано його ім'я, оскільки це зменшило б силу узагальнення персонажа). Слово «майстер» означає, що людина досягла особливої досконалості у своїй справі. Можливо, через це його цькують нездари з членськими квитками Спілки письменників у кишенях?

Зовні він дещо нагадує Гоголя: «Голений, темноволосий, з гострим носом, стривоженими очима і з жмутом волосся, що звіщується на лоб, чоловік приблизно років тридцяти восьми», і це не випадково (див. вище про вплив Гоголя на Булгакова).

Майстер спалив свій роман, Гоголь знищив рукопис другого тому поеми «Мертві душі», і така сама доля спіткала першу редакцію «Майстра і Маргарити».

Дослідники помічають у ньому й деякі риси персонажів Гете: Вагнера, прихильника гуманітаристики, і Фауста (кохання Майстра до Маргарити). Булгаковський Майстер – філософ, схожий на Іммануїла Канта: така сама байдужість до сімейного життя, здатність покинути все і присвятити себе інтелектуальній діяльності (створенню роману про Понтія Пілата). Можна ще довго знаходити прототипи Майстра як в історії, так і в літературі, але найважливіше те, що саме цей персонаж утілює багато позитивних рис (як їх розумів сам письменник). Саме така позиція Майстра (навіть не опозиція до влади і реальних умов життя, а просто ігнорування цього) і дала йому змогу створити шедевр – роман про Понтія Пілата.



◀ Надя Рушева. Маргарита вихоплює рукопис із вогню

Надя Рушева (1952–1969) – художниця-графік, яка пішла з життя в 17 років через вроджену хворобу. Її малюнки до «Майстра і Маргарити» високо оцінила Олена Сергіївна Булгакова, вдова письменника: «Як вільно!.. Зріло!.. Яка амплітуда почуттів!.. Дівчинка в 16 років чудово все зрозуміла. І не лише зрозуміла, а й переконливо зобразила».

Ще одним центральним персонажем роману є **Маргарита**. Традиційно її образ асоціюють із вірним і вічним коханням (хоча є й інші думки щодо цього). До безумовно позитивних її рис належить милосердя, адже саме вона добивається прощення спочатку для Фріди, а потім і для Понтія Пілата. Для Булгакова ж милосердя і кохання – важливі чинники, яких дуже бракувало тогочасному суспільству.

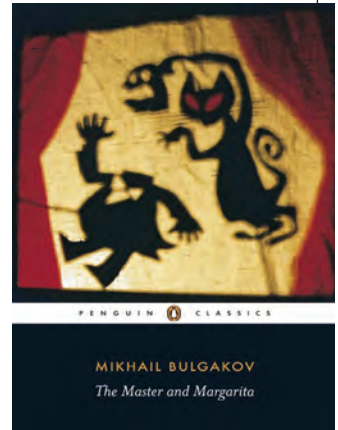
Образ Маргарити неоднозначний: з одного боку, вона заступниця покараних, захисниця Майстра і месниця за нього. Проте, з іншого, вона і руйнівниця своєї першої сім'ї, і відьма, дещо цинічна у своєму виклику людям. Однак більшість дослідників тлумачать її образ як певний ідеал вічного, неминущого кохання. До того ж Маргарита – чи не єдина (крім, звісно, творчості) опора Майстра в земному житті. Поміж можливих прототипів Маргарити дослідники називають останню дружину письменника – Олену Сергіївну Булгакову, в якої на руках він помирав. Це насправді відданість, гідна пошани. Недаремно Маргарита опікує Майстра і в космічному вимірі, з'єднуючись із ним у потойбіччі, у подарованому Воландом останньому притулку.

Слід зазначити, що роман мав (і досі має) велике відлуння в літературі та мистецтві, зокрема в художніх творах, музиці, кіно, театрі. Важко навіть уявити, що цього твору читач міг не побачити взагалі. Адже Михайло Булгаков пішов із життя у 1940 р., а роман «Майстер і Маргарита» широка публіка уперше побачила аж 1966-го. Саме тоді журнал «Москва» (1966, № 11; 1967, № 1) обережно, зі скороченнями, почав друкувати окремі його розділи. У повному обсязі твір побачив світ лише в 1973 р., тобто через 33 роки після смерті автора.

Художні особливості роману. Михайло Булгаков – автор багатьох блискучих творів. Однак якщо у наших сучасників запитати, що саме він написав, то, поза сумнівом, більшість одразу назве роман «Майстер і Маргарита». Цей твір є вершиною творчості Михайла Булгакова. У чому ж полягає секрет надзвичайної популярності роману? На це запитання вичерпно відповісти неможливо, але сам процес пошуку відповіді багато важить для осягнення творчих секретів М. Булгакова.

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

Передовсім це суто «булгаковська» схильність і здібність до поєднання, з одного боку, найреалістичніших описів буденного життя та, з іншого, найсміливішого польоту фантазії і містики. Згадаймо самохарактеристику письменника з листа до уряду СРСР: «Я – МІСТИЧНИЙ ПИСЬМЕННИК». Скажімо, у його повісті «Собаче серце» соціальний експеримент більшовиків щодо створення «нової людини» висміяно за допомогою фантастики: пес Шарик під скальпелем професора Преображенського «абсолютно спокійно» перетворився на людину (Шарикова). І концепція письменника стає зрозумілою: як собаче серце ніколи не стане людським, так і темні, неосвічені люди (нові «господарі життя») ніколи не стануть інтелігентами, людьми Культури...



▲ Бегемот на обкладинці роману Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита» видавництва «Penguin» (Велика Британія)

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

Сталін уособлював найжахливіші риси тоталітаризму в його «радянському варіанті», який в усьому світі з осудом називають саме його ім'ям – «сталінізм». Але чи не найогиднішими рисами «кремлівського горця» (як саркастично назвав його поет Йосип Мандельштам, за що поплатився життям) були візантійське лицемірство, підступна нещирість і специфічне тривале смакування помсти. Фахівці стверджують, що упродовж багатьох років Сталін грався з М. Булгаковим, як кіт із мишею, і таки пришвидшив його смерть. Позірно він наче й віддавав належне таланту Майстра, та по суті нищив його. Тобто про людське око була одна позиція, а по суті – протилежна. Схожу ситуацію якраз і символізує «білий плащ із кривавим підбоєм», який носив Понтій Пілат. Таке контрастне поєднання білого і червоного («кривавого») є символом тоталітарної влади, яка, декларуючи справедливість і законність (незаплямовано-білий колір), насправді («зсередини») просякнута кров'ю (кривавий колір).

Схожий прийом знаходимо й у «Майстрі і Маргариті». Задля (хоча б уявного) покарання всесильного тоді репресивного органу (НКВС) і тих темних сил, які тяжіли над самим Булгаковим, письменник спокійнісінько «викликає» до Москви найтемнішу, найстрашнішу, «каральну» силу – Воланда та його почет. Можна лише здогадуватися, з якими почуттями описував Булгаков гротесково-буфонадну сцену невдалого арешту агентами НКВС шайки Воланда: «...– А що то за кроки такі на сходах? – попитав Коров'єв, бавлячись ложечкою в чашці з чорною кавою. – Це нас арештовувати йдуть, – відповів Азazelло і випив чарочку кон'яку. – А, ну-ну...». Не забуваймо, що ці рядки написано в часи, коли «одна половина населення СРСР сиділа в таборах, а друга половина сторожила першу». У часи, коли боялися навіть рідних, бо син доносив на батька і «ставав героєм». У часи, коли люди, щойно почувши незнайомі кроки на сходах свого під'їзду, сивіли або божеволіли від страху... І раптом оце презирливе «ну-ну», мовлене під чашечку кави. Справді, «покарання» тоталітаризму було можливим лише у вигаданому, фантастичному світі письменницької фантазії Булгакова. До того ж, можливо, саме так письменник зцілювався від своїх давніх страхів (відомо, наприклад, що у Владикавказі його під вартою приводили до особливого відділу НКВС, про що він згадував у своїх ранніх оповіданнях). До слова, у такому вільному фантазуванні, у схильності

до буденного зображення найнеймовірніших подій і персонажів Булгаков напрочуд скидається на свого улюбленого письменника М. Гоголя (пригадаймо демонічних персонажів із «Вія», «Зачарованого місця», «Пропалої грамоти», «Ночі перед Різдом» тощо).

Можливо також, що однією з причин популярності «Майстра і Маргарити» була гідна подиву, як на той час, об'єктивність у зображенні радянських реалій, без підлабузництва, без догоджання та рабської запопадливості перед владою. У романі введено безліч негативних типів людей, які непогано пристосувалися у країні, де проголошено, але так і не реалізовано «загальну справедливість». За одну лише фразу Воланда про те, що він сто років не бував у Москві, але за цей час люди не змінилися, їх лишень зіпсувало квартирне питання, письменник міг опинитися в таборах. Адже за цей час сталося кілька революцій, повалили самодержавство, почали будувати «найсправедливіший» в історії людства суспільний устрій – комунізм. Аж раптом такий «вирок»: за сто років люди не змінилися. Дуже гостро в творі звучать нотки критики тоталітаризму (надто в непримирному **конфлікті «miteць і влада»**). Позиція Булгакова у 1930–1940-ві рр.



▲ Іван Кулік. Останній політ. Гуаш. 2010–2011

Іван Кулік народився 1959 р. в Черкасах. Створив понад тисячу ілюстрацій до творів Булгакова.

в СРСР була дуже дратівливою, адже яскраво контрастувала з типовими на той час творами зовсім іншої тональності – на кшталт дифірамбів владі.

Популярність твору забезпечує його дивовижна здатність задовольняти потреби та запити найширшого кола читачів: від невибагливих до справжніх літературних цінителів. І кожен із них може знайти в тексті щось своє, те, що цікавить саме його. Хтось акцентує на описі стосунків любовної пари – Майстра і Маргарити. Натомість читач вибагливіший із задоволенням виявляє в тексті численні ремінісценції та алюзії (цитати з інших творів, приховані натяки, тонкі алегорії), що ними пронизаний роман. Імпонує інтелектуалам також **філософічність** твору М. Булгакова, чудове знання письменником світової культури від часів античності до сучасності.

Насамкінець підкреслимо, що серед розмаїття згаданих і не згаданих тут причин популярності твору «Майстер і Маргарита» найважливіша – це безумовний талант письменника.

...Кожен справжній письменник (Майстер!) мріє, відкрито чи поатай, про безсмертя для своїх творів, про те, аби вони були цікавими для далеких нащадків. Недаремно ж мотив підсумовування творчого життя, відомий ще зі знаменитої оди римлянина Горация «До Мельпомени» («Ехегі monumentum»¹), став стрижневим у світовій літературі, надихнувши на схожі рядки Вільяма Шекспіра та Джона Мільтона, Олександра Пушкіна та Максима Рильського...

«Звів я пам'ятник свій. // Довше, ніж мідь дзвінка, // Вищий од пірамід царських, простоїть він...» – почав свій уславлений твір Гораций. І час довів, що поет мав рацію, оскільки його твори живі й нині, і яскравим свідченням цього є той факт, що ви щойно прочитали його рядки...

«Рукописи не горять», – продовжив думку Булгаков, і теж не помилився: роман «Майстер і Маргарита», попри всі реальні та наймістичніші перепони, знайшов шлях до читача й увічнив ім'я Майстра.

1. Яким чином життєвий і творчий шлях Булгакова пов'язаний із Україною? У яких його творах і як саме згаданий Київ?
2. Як ви думаєте, чому роман «Майстер і Маргарита» вважають вершиною творчості письменника? Якими є причини популярності твору?
3. Наведіть приклади поєднання у романі реального та магічного елементів. Який з-поміж них відіграє важливішу роль у втіленні творчого задуму автора?

¹ «Я звів пам'ятник» (латин.).

4. Назвіть головних героїв твору, складіть план їхньої характеристики та доберіть цитати до неї.
5. Назвіть основні часові шари і місця дії (хронотопи) роману. Проілюструйте прикладами з тексту художні засоби їхнього зв'язку.
6. Яку роль у романі «Майстер і Маргарита» відіграє роман Майстра про Іешуа та Понтія Пілата? Як ви гадаєте, для чого Булгакову знадобилася настільки складна композиція твору? Як вона допомагає втілити авторську концепцію?
7. Які робочі назви роману ви пам'ятаєте? Про що, на вашу думку, свідчить велика кількість варіантів заголовка цього твору?
8. Якби ви вперше прочитали цей роман, не знаючи, яка його назва і хто автор, як ви назвали б цей твір?
9. Окресліть провідні проблеми роману «Майстер і Маргарита». Чи пов'язані вони між собою? Як конкретно?
10. Наведіть приклади афоризмів із тексту роману та/або інших творів М. Булгакова.
11. Ким, на ваш погляд, є Воланд: злом, яке карає, байдужим спостерігачем, демонічним спускником абощо? Чому існують дуже різні погляди на героя? Відповідь аргументуйте.
12. Напишіть есе: «Булгаковський Київ»; «Якими були би враження Воланда про сучасних людей?»
13. Виконайте тестові завдання:



▲ Пам'ятник Михайлу Булгакову в Києві. Скульптор Микола Рапай. 2007


1. Михайло Булгаков писав слово «Місто» з великої літери, підкреслюючи повагу до:
 - А Єршалаїма
 - Б Києва
 - В Москви
 - Г Константинополя
 - Д Санкт-Петербурга.
2. «О, Вчителю, укрий мене полою своєї чавунної шинелі», – звертався Михайло Булгаков до:
 - А Чарльза Діккенса
 - Б Йоганна-Вольфганґа Гете
 - В Миколи Гоголя
 - Г Льва Толстого
 - Д Федора Достоєвського.
3. В образі Майстра Булгаков насамперед змалював:
 - А творчий автопортрет
 - Б митця-декадента, що загубився у часі
 - В письменника радянської доби, жертву сталінської системи
 - Г узагальнений образ митця, що живе у тоталітарному суспільстві
 - Д мрійника, цілковито відірваного від реального життя.

14. Знайдіть в інтернеті інструкцію та підготуйте буктрейлер за романом «Майстер і Маргарита».
15. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Булгакова і світова художня культура», в якій, зокрема, використайте фрагменти художніх фільмів, знятих за творами письменника.
16. Підготуйте мультимедійну інтернет-мандрівку-презентацію «Шляхами Михайла Булгакова», знайдіть і вмонтуйте в показ меморіальні знаки, які увічнюють пам'ять про нього.

Розмаїття течій модернізму й авангардизму в європейській ліриці ХХ ст.

На межі 1900–1910-х рр. на світових художніх обрях з'явилися не просто модернові, а ультрановаторські явища, котрі отримали узагальнену назву **«авангардизм»** (від фр. *avant-garde* – передовий загін). До них належать **футуризм, дадаїзм, сюрреалізм** та ін. З-поміж модерністів авангардисти вирізнялися особливим радикалізмом, нетерпимістю до традицій класичного мистецтва.

Цікавою і водночас непростою є проблема **співвідношення модернізму та авангардизму**, тобто їхньої естетико-художньої спорідненості та несхожості. Позиції дослідників різні: від отождолення цих явищ до їх різкого протиставлення. Однак більшість учених схиляється до того, що авангардизм і модернізм початку ХХ ст. генетично пов'язані, породжені однією історико-культурною ситуацією і мають чимало спільних рис (заперечення традиції, «старого мистецтва», позитивізму, схильність до неоміфологізму, ірраціоналізму тощо). Водночас авангардизм відрізняється від модернізму ще різкішим запереченням традиції, епатажністю, ще більшою схильністю до експерименту.

 **«Мистецтво заради мистецтва»** – естетичні концепції, які проголошують ідею самоцінності художньої творчості, заперечують зв'язки з суспільним і політичним життям, відкидають науку і мораль.

Початок ХХ ст. у літературі й мистецтві був позначений настроєм кардинального заперечення тисячолітніх традицій і канонів. Недаремно російський поет-футурист Володимир Маяковський написав: «Я над усім, що зроблено, ставлю “nihil”» (латин. nihil – ніщо, нічого). У широкому вжитку митців-новаторів тієї доби були слова «nihil», «АНТИ-мистецтво», «АНТИхудожники» тощо.

Завдання авангардного мистецтва своєрідно визначив знаменитий художник-сюрреаліст Сальвадор Далі: «Допоки взуття не зноситься, ми ним користуємося, коли ж воно стопчється, ми закинемо його на горіще і купимо інше.

Чом не вимагати того самого від мистецтва? І якщо вже воно застаріло й перестало слугувати нашим почуттям, викиньмо його на горіще. Нехай належить історії...

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

Хай якою би великою була наша повага до померлого прашура, час з'ясувати: допоки ми будемо тягти на плечах його труп і потерпати від усіх стадій розкладання? Поховаймо ж його нарешті з усіма почестями й збережімо найкращі спогади. Заради поваги до мистецтва, заради поваги до Парфенону, Рафаеля, Гомера, єгипетських пірамід, Джотто оголосімо себе антихудожниками...».

ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРДИЗМ ПОЧАТКУ ХХ ст.

Явища авангардизму	Національні літератури та персоналії його найвідоміших представників
Експресіонізм	<i>Німецька література:</i> Йоганнес Бехер, Людвіг Рубінер, Рудольф Леонард, Георг Гейм, Вальтер Газенклевер, Георг Кайзер та ін. <i>Австрійська література:</i> Георг Тракл, Франц Верфель <i>Угорська література:</i> Лайош Кашшак <i>Українська література:</i> Василь Стефаник
Кубізм	<i>Французька література:</i> Гійом Аполлінер, Блез Сандрар, Андре Сальмон, Макс Жакоб
Футуризм	<i>Італійська література:</i> Філіппо Марінетті <i>Російська література:</i> Володимир Маяковський, Велемір Хлебников, Борис Пастернак, Василь Каменський, Микола Асеев <i>Українська література:</i> Михайль Семенко, Гео Шкрупій, ранні Микола Бажан і Юрій Яновський
Дадаїзм	<i>Інтернаціональна (переважно франко-німецька) мистецька група:</i> Трістан Тцара, Луї Арагон, Андре Бретон, Поль Елюар (Франція), Ріхард Гюльзенбек, Рауль Гаусман, Вальтер Мерінг (Німеччина). Ця група існувала недовго й згодом улилася до німецького експресіонізму і французького сюрреалізму

В естетичній панорамі початку ХХ ст. авангардизм посідав особливе місце, перебуваючи в опозиції до реалістичного мистецтва. Проте він протистояв також декадансу, естетизму та близьким до них течіям. Приміром, концепція «чистого мистецтва», або «мистецтва заради мистецтва» (пригадайте засадничі принципи творчості парнасців), була чужа як експресіоністам, так і кубофутуристам-«будетлянам».

До літературного авангардизму належать різні напрями, течії, школи, угруповання, представлені в різних національних літературах із різним ступенем продуктивності.

На початку ХХ ст. умонастрої і тенденції нової доби найповніше і найяскравіше втілилися в ліриці, адже саме поети зазвичай стають першовідкривачами нових теренів літературної творчості. Від романтичного й ранньомодерністського заперечення дійсності поети почали переходити до її художнього опанування.



◀ Пабло Пікассо. Авіньйонські дівці. 1907

Кубізм (фр. cubisme, від латин. cubus – куб) – авангардистська течія в західноєвропейському малярстві. Французький художник Пабло Пікассо стояв біля витоків нового мистецтва, яке мало відтворювати світ не таким, яким бачить його митець, а таким, яким він його мислить. Одним із завдань було створення інтелектуального живопису за допомогою розкладання всіх предметів і форм на прості геометричні фігури та їх перекомбінування. Кубізм залишив свій слід і в літературі, що відобразилося в зіставленні віддалених у часі та просторі, внутрішньо не пов'язаних мотивів, образів, вражень тощо і водночас відкривало в такий спосіб нові ракурси різнопланового охоплення реальності. Гійом Аполлінер, який називав мистецтво кубістів «орфізмом», «ліризмом», використовував у своїй творчості прийом колажу (уривки діалогів та фраз вуличного натовпу).

Саме в цю добу (передовсім у німецькій та австрійській літературах) розквітнув **експресіонізм**. Його домінування тісно пов'язане з кризою символізму. Російські **акмеїсти** (Микола Гумільов, Анна Ахматова та ін.) також заявили, що рішуче поривають із «успадкованим від Заходу» (Олександр Блок) символізмом, бо не хочуть залишатися в XIX ст., а є поетами нового, XX ст. А **футуристи** (від латин. futurum – майбутнє), ці радикальні руйнатори естетичних традицій, свою зневагу до символістської утаємниченості, імлістості та неконкретності втілили в зневажливому неологізмі – «символятина».

Різко негативне ставлення авангардистів до традиції характеризувало не лише естетичну, а й суспільну позицію митців. В окремих випадках (це стосується насамперед італійського та російського футуризму) ненависть авангардистів до сприйнятої як «застій» традиції виливалася у провокативно-епатажні вчинки.

Естетичні прагнення авангардистів відмовитись від «усього, що раніше було в мистецтві», напрочуд добре збігалися з політичною позицією «нових» політичних сил, які кидали виклик старому суспільному устрою. Це втілювалося у сумнозвісній формулі авангардизму – «Революція в мистецтві = революція в суспільстві», яку критично сприймали вже в 1920-ті рр. («Той, хто хоче створити революційне мистецтво, так само помиляється, як і той, хто хоче побудувати революційний фрезерний верстат» (Віктор Шкловський. «Гамбурзький рахунок»)). Однак спочатку таку екстремальну політичну заангажованість авангардистів вважали своєрідною «візитівкою» авангарду і втіленням симпатії митців до революційних тенденцій епохи. Тому не випадково синонімом авангардизму стало поняття «ліве мистецтво» (читай «революційне мистецтво»). Під «лівизною» розуміли не лише негативно-руйнівне ставлення авангардистів до усталеної естетичної традиції, до успадкованої від минулого художньої форми чи порушення синтаксису й волонтаристське ігнорування узвичаєних мовних норм. Згадане поняття часто поширювалося на «лівизну» соціально-політичну, тобто співчуття до революційних перетворень суспільства.

Якщо найяскравішою емблемою модерністських шукань у літературі XX ст. був авангардизм, то найяскравішим виявом самого авангардизму та одним із найпомітніших явищ європейської поезії початку XX ст. став **дадаїзм** (фр. dadaïsme, від dada, дит. мовою – дитяча дерев'яна конячка; у переносному значенні – дитяче белькотіння). Ця авангардистська течія в літературі та образотворчому мистецтві виникла 1916 р. у Швейцарії (найперші й найактивніші зібрання дадаїстів відбувалися в цюрихському «клубі Вольтера»), а згодом поширилася у Франції, Німеччині та США. Найвідоміші представники літературного дадаїзму – поети Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар (Франція), Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман, В. Мерінг (Німеччина) та ін.

Протест дадаїстів мав радикально-анархістський характер: вони широко використовували епатаж (свідоме ігнорування загальноприйнятих норм поведінки), організовували скандальні літературні вечори «хімічної» чи «гімнастичної» поезії, прагнучи розширити її зображально-виражальні можливості явищами та предметами позамистецької сфери, тощо.



▲ Марсель Дюшан. Мона Ліза з вусами. 1919

Картина, яка не шокує, нічого не варта.

Марсель Дюшан



◀ Трістан Тцара. Автопортрет. 1928

За легендою, румунський поет Трістан Тцара встромив ніж в енциклопедичний словник Ларусса і влучив у слово «дада».

Дадаїсти повністю відкидали художні традиції європейської культури, ідейність і образність літератури, морально-етичні норми, літературні авторитети, що зрештою привело їх до руйнування цілісності художнього образу та заперечення мистецтва взагалі. У середині 1920-х рр. дадаїзм себе вичерпав, і течія припинила своє існування. Частина дадаїстів перейшла на позиції **сюрреалізму** (Франція) і експресіонізму (Німеччина), а деякі (Л. Арагон, П. Елюар) зрештою стали на шлях реалізму.

Трістан Тцара. ПІСНЯ ДАДАЇСТА

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

II
пісня в серці дадаїста
раз і сто і двісті й триста
в серці й велосипедистка
раз і сто і двісті й триста
тільки ж муж був не дадан
розлютився лисий з лисих
й надіслав у ватикан
тіла два у трьох валізах
ні кохан
ні велосипедистка
вже ні раз ні сто ні триста
їжте ж мізків вроду
мийте солдсалат
дада
дад
попивайте воду

III
пісня велосипедиста
серцем дада дадаїста
дададайна дадаїстка
як і всі даді дадістка
рукавички має змій
хутко замика папіху
шкура змієва як стій
папу обійма потіху
любий мій
розквіта утроби квітка
пийте ж птичу моню
мийте шоколад
дада
дад
гамайте супоню

*Переклад Олександра
Мокровольського*

Отже, духовну атмосферу кінця XIX – початку XX ст. визначав глобальний переворот у мистецтві, водночас утворення численних течій і шкіл сприяло розквіту модернізму, а також спонукало до нових художніх шукань та вияву мистецької індивідуальності в наступні десятиліття.

1. Що вам відомо про літературний авангардизм?
2. Чим, на вашу думку, зумовлений розквіт авангардизму у світовій літературі початку XX ст.? Доведіть, що це явище має інтернаціональний характер.
3. Чим авангардизм схожий на модернізм, а чим відрізняється від останнього?
4. Як видатні митці В. Маяковський і С. Далі розкривали зміст і завдання нового мистецтва?
5. Прочитайте вірш «Пісня дадаїста». Чи можна визначити ідейний зміст, тему? Схарактеризуйте цей твір у контексті авангардистської течії дадаїзму.

Поезія, що складається із творчості мільйонів

ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР

Вірші

У світовій літературі є знакові постаті, без яких її розвиток неможливо навіть уявити. До них належить відомий французький поет Гійом Аполлінер, адже його творчі відкриття змінили лірику ХХ ст., збагатили її та відкрили нові мистецькі обрії.

Аполлінер символізує характерні риси літератури нового часу: сміливі формальні шукання, прагнення спрогнозувати майбутнє, не відкидаючи водночас набутків минулого. Поетові належить провідна роль у фундаментальних змінах літератури ХХ ст., у появі «нового зору», притаманного літературі ХХ ст. «Позиція неприйняття життя і відрази до нього, властива ранньому модернізму, – писав Д. Наливайко, – в Аполлінера поступається місцем активно-творчому ставленню до нього». Змінюється тональність мовлення поета, який вірить у «перемогу зорі над сутінками». Романтичну тугу («світову скорботу») в Аполлінера заступає поміркований оптимізм: «Поетом може називатись лише той, хто винаходить, хто творить. Поет – це той, хто знаходить нові радощі, хай навіть болісні» («Нова свідомість і поет», 1918). Тож не можна не погодитися з відомим чеським сюрреалістом В. Незвалом, який назвав його «великим Аполлінером, без якого ХХ століття тупцювало б на місці й жебрало б у Минулого, яке, хоч і багате на уроки, проте вже минуло...».



▲ Гійом Аполлінер

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

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР (1880–1918)

Вільгельм-Альберт-Влодзімеж-Александр-Аполлінарій Вонж-Костровицький (таке справжнє ім'я поета) народився 26 серпня 1880 р. в Римі. Був сином польської аристократки Ангеліки Костровицької, родина якої емігрувала після поразки польського антиросійського повстання 1863 р. Гійом Аполлінер міг прийняти як італійське громадянство, оскільки народився в Римі, так і російське, позаяк його мати була російською підданою. Маєток Костровицьких був розташований у Білорусії, під Новогрудком, на землях, що входили до складу Російської імперії. Зауважимо, Костровицькі були сусідами Адама Міцкевича: прабабусі Аполлінера польський поет-романтик навіть присвятив вірша. Аполлінер вірив у те, що долею йому визначено

стати національним поетом Франції, тож хотів мати лише французьке громадянство, яке отримав тільки наприкінці життя, за два роки до смерті.

Про Аполлінерового батька достеменних відомостей немає. За однією версією, це італійський офіцер Франческо д'Аспермон, з яким його матір шлюб не взяла, хоч певний час вони були разом. Іншу версію, згідно з якою Аполлінер – правнук Наполеона I, обґрунтував польський письменник Анатоль Стерн. За родинним переказом, одна з Костровицьких, Меланія, жила при віденському дворі й народила позашлюбного сина від Наполеона II. Є свідчення, що Меланія Костровицька приділяла багато уваги своїй молодій родичці Ангеліці та її дитині, якій вона, ймовірно, доводилася бабусею. Отже, не виключено, що батьком Аполлінера міг бути син Наполеона II, а прадідом – Наполеон Бонапарт.

Освіту майбутній поет здобув у коледжах Монако, часто навідувався до Канн і Ніцци. У Парижі Аполлінер з'явився в 1899 р. Дружнім колом для поета стало вільне братство парижан, які заробляли на життя пером і пензлем. Тут, у майстернях живописців на Монмартрі та кав'ярнях поблизу вокзалу Монпарнас, він постійно спілкувався з П. Пікассо, А. Матіссом, Ж. Браком і ще багатьма представниками «паризької школи» живопису.

Життя в Парижі для нього було суворим. Хто він для цього міста? Забродатемігрант, яких тисячі? Тож Аполлінер мусив зареєструватися у префектурі з принизливим «титулом» безробітного іноземця. Він погоджувався на будь-яку роботу: працював конторником, перебував у «літературному рабстві», пишучи за письменників їхні твори. Але нарешті доля усміхнулася і йому: Аполлінер знайшов місце вчителя. З родиною, де він учителював, жив на Рейні, подорожував Німеччиною й Австрією. Саме з цього періоду в журналах з'являються вірші, підписані Вільгельмом Костровицьким.

1902 р. поет уперше підписав своє оповідання «Єрисиарх» добре відомим нам псевдонімом, утворивши його від французької форми отриманих при хрещенні імен Вільгельм-Аполлінарій – Guillaume Apollinaire. За життя Аполлінер надрукував не так уже й багато: це поетичні збірки «Алкоголі. 1898–1913» (1913) і «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918).

До цього періоду належить і дружба Аполлінера з Пабло Пікассо. Обом іноземцям було важко вижити в космополітичному Парижі, витримувати удари долі, зокрема й безпідставну підозру в скоєнні викрадення «Джоконди» Леонардо да Вінчі з Лувру. Вони обидва прагнули завоювати Париж своїм талантом і здійснили свій задум. Олівець великого іспанця залишив нам багато замальовок Аполлінера, зокрема і шаржованих, а каліграма зарізаної горлиці Аполлінера стала прообразом знаменитої голубки Пікассо.

Саме під впливом Пікассо поет почав вводити до своїх віршів елементи авангардизму, що сприяло його еволюції від неоромантизму до кубофутуризму.

Щемливі вірші того періоду сповнені духу народних переказів, овіяні легкою меланхолією. Перша його лірична збірка – «Алкоголі» – містить класичні за своєю



◀ Пабло Пікассо. Портрет Гійома Аполлінера. 1916

задушевною простотою й композиційною стрункістю «рейнські» вірші – «Дзвони», «Лорелея», написані в 1901–1902 рр. в Німеччині. Назву своєї збірки поет пояснював тим сенсом, який закладений у ній, адже мовиться про життя, що обпалює, мов спирт.

До збірки увійшли сповідально-автобіографічні твори, як-от «Пісня нелюбого» (1903–1904):

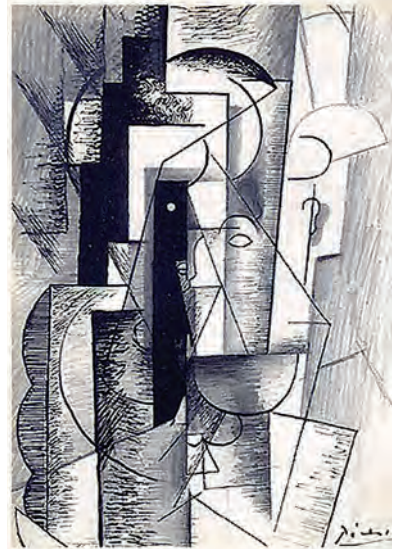
Коли співав я цей псалом
У році дев'ятсот і третім
Не знав я що моя любов
Неначе фенікс після смерті
Огненної воскресне знов...

Переклад із французької Миколи Лукаша

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

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

Переклад із французької Миколи Лукаша



▲ Пабло Пікассо. Портрет Аполлінера на фронтисписі збірки «Алкоголі»

АПОЛЛІНЕР І СЮРРЕАЛІЗМ

Сюрреалізм (франц. *surrealisme* – надреалізм) – авангардистська течія, яка зародилася в 1920-х рр. у Франції. Художники, літератори вважали, що позбавлена духовності реальність є загрозою творчості, тому ставали на шлях оновлення мистецтва через сферу надприродного та підсвідомого. Сюрреалізм є одним із знакових явищ літератури ХХ ст. Термін «сюрреалізм» увів до широкого вжитку Гійом Аполлінер. «Сюрреалістичною» він назвав свою п'єсу «Груди Тіресія» (поставлена 1917 р., видана 1918 р.).

Після цього термін підхопили митці, критики, науковці й широкий загал.

Сюрреалістам належить блискуча метафора, яка ілюструє принципи нового мистецтва: метафора колеса і ноги. Як колесо, абсолютно не подібне до ноги ані своєю формою, ані рухами, усе-таки «виконує функцію ноги», тобто пересуває людину в просторі, так і сюрреалістичне мистецтво, оперуючи образами, які геть не подібні на свої реальні прототипи, яскраво відтворює їхню суть і тому сильніше впливає на читача.

У рядках цієї поезії бракує розділових знаків, оскільки з моменту публікації «Алкоголів» Аполлінер від них відмовився. На початку ХХ ст. це збурило громадську думку: лунали закиди щодо бажання автора «вразити, аби лише вразити», що це, мовляв, примха, яка лише заважає читачеві. Поет пояснював, що вчинив так після тривалих роздумів, оскільки «сам ритм і поділ віршів паузами і є справжньою пунктуацією, а в усьому іншому немає жодної потреби». Нововведення Аполлінера припало до душі поетам і прижилося не лише у Франції, а й поза її межами. Тож навіть у пунктуації (точніше – у її відсутності) поет-новатор шукав модернових шляхів.

Усталений життєвий ритм порушила Перша світова війна. Аполлінер пішов добровольцем на фронт. Чому він так учинив? Одні вважають це спробою нарешті отримати французьке громадянство, інші – патріотизмом. Дехто намагається «шукати жінку» і пояснити все захопленням Аполлінера Луїзою де Коліньї-Шатійон, яка бачила в ньому не талановитого поета, а пересічного репортера. І, мовляв, аби привернути увагу холодної аристократки, поет пішов на фронт.

Аполлінер дослужився від рядового до підпоручика, був нагороджений, отримав нарешті французьке громадянство. Все змінило тяжке поранення в голову осколком від німецького снаряда (1916).

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

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

МІСТ МІРАБО

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і вітха крутнява шалена
Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а ще є

▼ Міст Мірабо в Парижі

Споруджений у 1895–1897 рр. за проектом П. Рабеля. Два пілони моста за формою нагадують кораблі, прикрашені алегоричними статуями. Названий на честь діяча Великої французької революції О. Г. Мірабо і має статус історичної пам'ятки.



Рука в руці постіймо очі в очі
 Під мостом рук
 Вода тече хлопоче
 Од вічних поглядів спочити хоче
 Хай б'є годинник ніч настає
 Минають дні а я ще є
 Любов сплива як та вода бігуча
 Любов сплива
 Життя хода тягуча
 Надія ж невгамовано жагуча
 Хай б'є годинник ніч настає
 Минають дні а я ще є
 Минають дні години і хвилини
 Мине любов
 І знову не прилине
 Під мостом Мірабо хай Сена плине
 Хай б'є годинник ніч настає
 Минають дні а я ще є

Переклад із французької Миколи Лукаша



Вірш «Міст Мірабо» був уперше надрукований у лютневому номері журналу «Паризькі вечори» за 1912 р. До збірки «Алкоголі» увійшов 1913 р. У французькій поезії з'явився новий співець кохання, який талантом піднісся до рівня П. Верлена. Вірш має автобіографічне підґрунтя. Саме в цей час поет переживав болісний розрив із жінкою, яку не лише кохав, а й уважав своєю Музою. Талановита французька художниця Марі Лорансен, яку з Аполлінером у 1907 р. познайомив П. Пікассо, не тільки надихала поета на творчість, а й створила низку картин під назвою «Аполлінер і його друзі». На побачення з нею Аполлінер ходив через оспіваний ним міст Мірабо.

Це був один із найсучасніших паризьких мостів, ровесник Ейфелевої вежі, збудований за останнім словом техніки. Міст уважався символом прогресу, промисловості й торгівлі. Проте цей модерний міст нав'яз поетові думки про вічність, саме на мосту Мірабо Сучасність зустрічається з Вічністю. Поєднавши ритм ткацької пісні XIII ст. із світовідчуттям людини урбаністичного XX ст., Аполлінер створив поетичний шедевр, взірець любовної лірики.

Ліричний герой вірша не просто споглядає, як річка життя забирає його кохання, нездійснені надії. Тут починається його плавання на хвилях часу та пам'яті. Для прощання з коханням поет обирає традиційний поетичний жанр – пісню. Він розбиває другий рядок строфи, створюючи унікальний ритм річкової хвилі: тихої, як плин самого часу.



▲ Анрі Руссо. Муза, яка надихає поета. 1909

Художник зобразив Аполлінера і його музу – французьку художницю Марі Лорансен.

А в другій строфі міст перетворюється на «міст рук», що повинен поєднати закоханих. Ці «вічні погляди» приречені на розставання, бо «любов сплива», адже вона не здатна перебороти «життя ходу тягучу». Ліричний герой сумує за нездійсненністю мрії про вічне кохання.

Рефрен не лише створює унікальний пісенно-плинний ритм вірша, а й ніби промовляє до ліричного героя (і до читачів): хоча ми безсилі перебороти Вічність, та «невгамовно жагуча» надія поруч. І саме тут Неминучість зустрічається із Сьогоденням, аби розповісти ще одну одвічну історію Кохання...

Витоки аполлінерівської туги були ті самі, що й в античних поетів: елегійне нарікання на швидкоплинність життя, що бачиться як низка скороминущих радощів і розвіяних мрій. Як вода, спливає час, спливає життя, а разом із ними – журба і втіха, відчай і надія.

1. Якою була дорога Гійома Аполлінера до літературної слави? Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шляхи?
2. Проаналізуйте вірш «Міст Мірабо» і поясніть особливості його композиції. Чи впливають вони на концепцію вірша?
3. Знайдіть у вірші антитези, символи тощо і поясніть їхнє значення та роль у творі.
4. До якої лірики – інтимної чи філософської – ближче вірш «Міст Мірабо»?
5. Чому Аполлінер відмовився у своїх віршах від пунктуації? Чим він це пояснював? А як ви ставитеся до такої новації?
6. Знайдіть в інтернеті та послухайте, як Гійом Аполлінер читає вірш «Міст Мірабо». Чи суголосні українські переклади його звучанню?
7. Напишіть есе на тему «Минають дні а я ще є... (за творчістю Г. Аполлінера)».

ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ

О постаті убиті любі
 О дорогі розквітлі губи
 Міє Марее
 Єтто Лорі
 Анні і ти Маріє
 Де ви дівчата
 Я вас питаю
 Та біля водограю
 Що плаче й кличе
 Голубка маревіє
 Душа моя в тремкій напрузі
 Де ви солдати мої друзі
 Де ви Бійї Даліз Реналь
 Печальні ваші імена
 Як у церквах ходи луна
 Б'ють відгомоном до небес
 Ви в сонну воду глядितесь

La Colombe Poignardée et le Jet d'Eau



▲ Каліграма «Зарізана голубка й водограй»

І погляд ваш вмирає десь
 Де Брак де Макс Жакоб Дерен
 Що в нього очі як той Рейн
 Де милий Кремніц волонтер
 Вже може їх нема тепер
 Душа ятриться з непокою
 І водограй рида зі мною
 А як вони іще живі
 Десь б'ються на Північнім фронті
 Тим олеандри всі в крові
 І сонце ранене в траві
 На багрянистім горизонті

Переклад із французької Миколи Лукаша

У роки Першої світової війни Аполлінер, перебуваючи на фронті, не забував, що він — поет. Повоєнна збірка «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918) засвідчила його пошуки нових поетичних форм. Слово «каліграма» — авторський неологізм Аполлінера, походить від грецьких слів «каліграфія» (гарний почерк) та «ідеограма» (образ + графічне зображення).

Каліграми — це суміжжя поезії та живопису. Поет задумав книжку під назвою «Я теж живописець» ще до війни. Певно, заголовок був своєрідним жаргівливим викликом численним друзям-художникам Аполлінера. Сенс заголовка полягав у відтворенні нової «техніки»: рядки віршів мали лягти на обриси малюнків, поєднавши словесний і графічний образи. Здавалося б, у цьому не було новизни, оскільки візуальну поезію використовували ще античні автори, вона була популярною і за доби Бароко. Суттєва відмінність між каліграмами Аполлінера й фігурними віршами ранніх епох полягає в завданнях, які ставили перед собою поети. Аполлінер прагнув поєднати поезію з плакатом, гаслом.

Війна, змінивши назавжди життя поета, внесла корективи у задум книжки, що позначилося також на її назві — «Каліграми. Вірші Миру і Війни».

Прагнучи поєднати поезію з живописом, Аполлінер узагалі відмовляється від строф, від метрики, окремі його рядки нагадують азбуку Морзе: «Весна роздоріжжя і ніч і атака // Дощ в мене в душі кров лле з мертвих очей» («Квітнева ніч 1915»).

Перебуваючи на передовій, Аполлінер знаходив у собі сили на дотепну гру поета-малювальника, ще й примудрився видрукувати на гектографі невелику книжечку. А 1918 р. він увів ці малюнки до своєї другої підсумкової книжки.

Вірш «Зарізана голубка й водограй» витриманий в елегантних, журливих інтонаціях. Поетова душа «в тремкій напрузі», коли він пригадує своїх друзів, а довгий перелік їхніх імен (та ще й поданий без розділових знаків) створює враження нескінченного списку людей, які постраждали від війни. Струмені водограю суголосні сльозам ліричного героя, вони плачуть разом: «Душа ятриться з непокою // І водограй рида зі мною».



◀ Малюнок Пабло Пікассо «Голубка миру»



▲ Моріс де Вламінк. Портрет Гійома Аполлінера. 1903–1904

Усвідомлення смертельної небезпеки, яку несе війна, тривога за друзів і страх утратити їх назавжди, – усе це асоціативно пов'язане з фінальними рядками каліграми, де Аполлінер буквально «заливає» текст червоними фарбами. Він «нагнітає» лексику як із прямим, так і з «підтекстовим» значенням – «червоне, те, що нагадує кров». Це слова «олеандр» (квітка в червоній гамі), сонце «ранене» (у підтексті – скривавлене, залите кров'ю), «в крові», а також колористичний прикметник «багрянистий» (кольору крові).

Усі ці художні засоби, співвідносячись із назвою і змістом каліграми, зробили вірш яскравим прикладом не лише інтимної, а й громадянської (антивоєнної) лірики. Водночас він не втрачає своєї модерності та духу новизни.

1. Чому поет змінив початкову назву збірки «Я теж живописець» на «Каліграми. Вірші Миру і Війни»?
2. Якими художніми засобами Аполлінер створює сумний, елегійний настрій у каліграмі «Зарізана голубка й водограй»?
3. Розгляньте каліграму «Зарізана голубка й водограй». Чи вдалося поету за допомогою графічного зображення передати сенс твору? Відповідь аргументуйте.
4. Друг Гійома Аполлінера, відомий художник Пабло Пікассо, працюючи над ілюстраціями до поеми Поля Елюара «Обличчя миру» (1950), у тому числі й під впливом каліграми «Зарізана голубка й водограй», створив малюнок «Голубка миру», який став антивоєнним символом-емблемою. Знайдіть спільні графічні елементи в каліграмі Гійома Аполлінера та малюнку П. Пікассо. Які асоціації викликають у вас ці малюнки? Чому?
5. Спробуйте створити свій візуально-літературний твір (каліграму).
6. Де письменник брав матеріал для своїх творів? Визначте провідні мотиви лірики Гійома Аполлінера.
7. У чому полягає значення його творчості для розвитку світової поезії ХХ ст.?
8. З якими митцями-авангардистами дружив Аполлінер? Як вони вплинули на його творчість, а він – на їхню? Наведіть приклади.

АПОЛЛІНЕР І УКРАЇНА

Хоча Аполлінер уважав рідною французьку культуру, він завжди пишався своїм слов'янським корінням. Можливо, поет чув якісь родові перекази Костровицьких, які збереглися ще з часів Речі Посполитої, коли українці разом із поляками й литовцями протистояли зазіханню Османської імперії на панування в Європі. Можливо, з якихось інших джерел, але у своїх віршах він створив образи гордих, волелюбних і незрадливих запорозьких козаків. За українськими мотивами Аполлінер написав одну з найкращих своїх поезій – «Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові», вміщену у збірці «Алкоголі». Запорожці, яких поет із симпатією називає «щирими душами», відкинули пропозицію турецького султана «прийняти Півмісяця ярмо» і зберегли вірність «своїм степам і предківщині».

Творець високої духовності

РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ

Вірші

Кожна історична епоха формує своє уявлення про *справжнього поета*. У добу Античності такими були еллін Гомер і римлянин Вергілій, в епоху Ренесансу – італієць Франческо Петрарка і англієць Вільям Шекспір...

А для мистецького загалу початку ХХ ст. поетичним кумиром був австрієць Райнер Марія Рільке. Як стверджував Борис Пастернак, тоді «свої годинники поети звіяряли» за художнім часом Рільке. Він уособлював апостольське служіння мистецтву: «Я не маю права через голод просто обрати перший-ліпший фах, який перешкодить розвиткові моїх справжніх художніх завдань, перетворить їх на дрібницю, принизить до речі другорядної значущості». То хто ж він такий – цей «поетичний еталон» початку ХХ ст.?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ (1875–1926)

Райнер Марія Рільке народився 4 грудня 1875 р. у Празі в небагатій родині службовця залізничної компанії. При хрещенні отримав ім'я Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія, перше з якого в дорослому віці змінив на Райнер. Батько в минулому був військовим, проте його кар'єра не була успішною, а мати належала до заможних празьких буржуа, цікавилася мистецтвом. Родинні стосунки не склалися, тож батьки розлучилися. Хлопчик навчався у військовій школі закритого типу, проте витримав там лише п'ять років. Через його слабе здоров'я і пригнічений психологічний стан батько був вимушений забрати сина додому.

Навчатися у гімназії Рільке також не зміг: довелося б сідати за парту разом із десятилітніми хлопчиками. Тому було вирішено, що він займатиметься вдома самотужки з приватними вчителями. Юнак вчився старанно і перші шість класів гімназії пройшов за один рік, тож і атестат зрілості про закінчення гімназії отримав не набагато пізніше за своїх однолітків. З 1895 р. він студент, навчався у найкращих університетах Праги, Берліна та Мюнхена.

На той час Рільке, якого приваблювали філологія та мистецтво, вже визначився щодо справи



▲ Райнер Марія Рільке

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

всього свого життя: у 1894 р. друком вийшла перша його книжка «Життя й пісні». На її обкладинці було написано: «Пісні, даровані народу». Вважаючи, що нужденні також потребують поезії, Рільке безкоштовно розсилав цю збірочку до лікарень і робітничих об'єднань, хоча й сам був людиною не дуже заможною. Згодом поету стало соромно за, на його думку, слабкі вірші, що ввійшли до збірки, і він почав скупувати і нищити свій поетичний дебют.

Загалом життєвий і творчий шлях Р. М. Рільке був так само складним, як і тогочасна культурна ситуація у світі. Прояви кризи буржуазної цивілізації, процес знецінення людини, її трагічного розладу зі світом письменник переживав дуже болісно.

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

Рільке вирізнявся широкими інтересами, а також здатністю засвоювати набутки національних літератур, які становлять скарбницю європейської культури. Його творчість є свідомим і цілеспрямованим втіленням синтезу важливих її складників – германського, романського, слов'янського. Тож спроби Рільке писати німецькою, французькою, російською мовами сприяли подоланню як духовного, так і мовного бар'єру між читачем і автором.

Рільке народився у Празі, тож із дитинства був ознайомлений із самобутньою слов'янською, зокрема чеською, культурою. Недаремно любов до неї бринить у багатьох рядках його поезій: «Повнять мене чеські пісні хвилюванням, плинучи з тихим звучанням в серце сумне»¹.

Р. М. Рільке хотів бачити світ, пізнати його в усіх розмаїтих проявах, тому багато подорожував країнами Європи, зокрема Росією та Україною, що на той час входила до складу Російської імперії, Близьким Сходом. Рільке ніколи не ототожнював себе ані з Австро-Угорською імперією, ані з австрійською літературою. Своїми духовними батьківщинами він уважав Париж і Росію.

Разом із Лу Андреас-Саломе (загадковою жінкою, яка народилася та провела дитячі роки в Петербурзі й мала німецько-російське коріння, товаришувала із Фрідріхом Ніцше і Зигмундом Фройдом) Рільке двічі упродовж 1899–1900 рр. відвідував Росію.

Відкриваючи для себе новий світ, Р. М. Рільке зустрічався з письменниками та художниками, багато спілкувався з різними людьми. У Петербурзі він познайомився з художником з України Іллею Рєпіним, який тоді працював над полотном «Запорожці пишуть листа турецькому султану», а також зі знавцем запорозьких звичаїв, професором літератури Миколою Стороженком. Саме від них поет уперше почув про козаків-запорожців, а згодом зацікавився пам'ятками старовини. Рільке прочитав в оригіналі «Слово о полку



▲ Лу Андреас-Саломе (1861–1937)

¹ «Народна пісня» з ранньої збірки «Дари ларам». Тут і далі переклад Миколи Бажана.

Горевім». Цей твір настільки його захопив, що у 1902–1904 рр. він створив німецький переклад (опубліковано 1930).

Неймовірні враження справила на Р. М. Рільке Україна – її старожитності і прекрасна природа, які поет мав змогу побачити під час двотижневого перебування в Києві, мандрівки Дніпром, відвідування Харкова, Кременчука, Полтави та місць Полтавської битви.

В одному з листів перед поїздкою він писав: «Очікуючи майбутньої подорожі, я почувуюся неначе дитина перед Різдвяними святами».

Поет одразу збагнув, що Київ – це «священне місто, де Русь уперше заявила про себе» («Пісня про Правду»).

Особливо ж вразила Рільке Києво-Печерська лавра. Вона стала наче реальним утіленням тієї духовності, до якої він прагнув. Поет навіть мріяв оселитися у Києві, цьому «близькому до Бога» місті, й прийняти православ'я, але життя сплутало ці плани... «Згадую полтавські степи, надвечірні зорі, хатки, й охоплює душу сум, що мене там немає», – записав поет у щоденнику 1 вересня 1900 р. Через двадцять років у його віршах з'являться реалії українських пейзажів.

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

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

У 1901 р. Рільке одружився з молодістю талановитою скульпторкою Кларою Вестгоф, яка навчалася мистецтва в Мюнхені та Лейпцигу, а в Парижі була ученицею знаменитого Огюста Родена. За рік у подружжя народилася дочка. Однак через матеріальну скруту сімейне життя не склалося. У пошуках заробітку поет опинився у Парижі й оселився в «бодлерівському кварталі», познайомився з О. Роденом та іншими паризькими митцями й затримався там майже на десять років.

Перша світова війна вразила поета своєю жорстокістю і безглуздістю. Подальші європейські соціальні катаклізми вселили страх і відчай у душі поета, призвели до глибокої творчої кризи. Останні роки життя поет прожив у Швейцарії, у замку Мюзю. Вийшли друком його «Дуїнянські елегії» (1923) і «Сонети до Орфея» (1923), його письмовий стіл був завалений кореспонденцією з усього світу, та сил читати її вже не було.

29 грудня 1926 р. Рільке помер від лейкемії у санаторії Валь-Монт у Швейцарії.

«І вірю я, що вічності хоч трохи несучи в собі...». Мабуть, без такої віри не може відбутися справжній Поет. Автор цих рядків, Райнер Марія Рільке, відбувся як Митець і ввійшов у безсмертя...



▲ Райнер Марія Рільке у Швейцарії. 1923

1901¹

Згаси мій зір – я все ж тебе знайду,
Замкни мій слух – я все ж тебе почую,
Я і без ніг до тебе домандрую,
Без уст тобі обітницю складу.

Відломиш руки – я тоді тебе
Впіймаю серцем. Наче між долонь,
А спиниш серце – мозок запульсує;
Коли ж ти вкинеш в мозок мій огонь,
Тебе в крові палючій понесу я.

Переклад із німецької Миколи Бажана

Вірш входить до циклу «Книга прощ», створеного під враженнями від перебування в Києві, який поет уважав містом, наближеним до Бога. Він насичений антитезами, які підкреслюють і підсилюють патетичне звучання твору: жодна сила не здатна розлучити ліричного героя з чимось, набагато важливішим за його фізичне існування. Вірш написаний у формі звернення чи то до коханої, чи то до вищих сил. Традиційно вважають, що ліричний герой звертається до Бога, Творця світу, бо лише в духовній єдності зі Всевишнім можливо віднайти опору в неосяжному світі. І на шляху до цього єднання ліричний герой здатен здолати все. Натомість у своїх спогадах Лу Андреас-Саломе стверджувала, що вірш присвячений їй. Тож ліричний герой – закохана людина, яка здатна здолати всі перешкоди на шляху до кохання і розчинитися у цьому почутті.

1. Якою була дорога Р. М. Рільке до літературної слави?
2. Яку роль у житті та творчості Рільке відіграла подорож Україною?
3. Знайдіть у вірші антитезу та поясніть її. Чи можна стверджувати, що вірш побудований за принципом антитези? Чи допомагає така будова твору краще його зрозуміти?
4. Знайдіть і поясніть метафори вірша. Чи легко їх інтерпретувати? Чому?
5. До кого, на вашу думку, звертається ліричний герой – до Бога чи до коханої? Відповідь аргументуйте.

ОРФЕЙ, ЕВРІДІКА, ГЕРМЕС

(скорочено)

Була це душ копальня дивовижна, –
у ній, як жили тихих срібних руд,
тяглись вони крізь тьму. Поміж корінням
струміла кров, що до людей пливла,
тяжким порфіром в тьмі вона здавалась.
Ото й увесь багрянець.
Там були
урвисті скелі, і ліси безлюдні,
і зведені над пусткою мости,
і той сліпий, великий, сірий став,
що над своїм глибоким дном повиснув,



▲ Орфей, Еврідіка та Гермес.
Римська копія з давньогрецько-го оригіналу

¹ Із «Книги годин», цикл «Книга прощ». Р. М. Рільке створював цю збірку з 1899 по 1903 р.



◀ Робер Делоне. Сонце і місяць. 1913

Робер Делоне (1885–1941) – французький художник, один із засновників арт-стилю орфізм.

як небо дощове над краєвидом.
І поміж піль, полога і сумирна,
виднілася бліда стяга дороги,
простелена, мов довге полотно.
Дорогою цією йшли вони.
Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче
і мовчазливо в далечінь вдивлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмуро,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи.
Чуття у ньому буцімто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги,
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.
Та він собі казав: «Вони ідуть»,
казав це гучно й до луни вслухався.
Вони ідуть, але страшенно тихо
обоє ходять. От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заведено при ділі,
яке він майже довершив), тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі:
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 ручі – вона.

ОРФЕЙ І ОРФІЗМ

Орфей – у давньогрецькій міфології винахідник музики, син музи Каліопи, богині співів, покровительки епічної поезії та науки. Спів Орфея зачаровував людей і диких звірів, заспокоював розбурхане море. Після смерті дружини Еврідіки він спустився в підземне царство, де зачарував своїм співом перевізника душ померлих Харона та самого Аїда. Йому дозволили забрати Еврідіку за однієї умови: дорогою до горішнього світу він не обернеться і не гляне на дружину. Однак Орфей не витримав, і Еврідіка залишилася в Аїді.

Орфею приписують створення **орфізму** – одного з найстаріших *езотеричних учень*, яке мало на меті за допомогою обрядів очищення (одним із них було мистецтво) і праведного орфічного способу життя спокутувати давній гріх титанів, що лежить прокляттям на всьому людстві. Орфіки вірили у винагороду після смерті, безсмертя душі, роздвоєність людської природи на добрий (душа) і злий (тіло) первні. Після смерті душа людини очищується і зливається з божеством.

Орфізмом називають один із напрямів абстрактного живопису 1910-х рр. Назву отримав з легкої руки Г. Аполлінера, котрий уподібнював вплив живопису цього напрямку співу Орфея. Художники-орфісти намагалися виразити динаміку руху і музичність ритмів за допомогою взаємопроникнення структури й кольору, контрастності кольорів.

ГЕРМЕС І ГЕРМЕТИЗМ

Гермес – у давньогрецькій міфології посланець богів, провідник душ до підземного царства Аїда, бог красномовства. Винайшов міри, числа, абетку і навчив цього людей. Його друге ім'я – Трисмегіст («тричі величний»), оскільки він мав доступ у три світи – богів, людей і потойбіччя. Йому приписують авторство найдавнішої окультної (герметичної) літератури, що доступна лише для втаємничених. Тож учення про вищі закони Природи, підпорядковані принципам причинності та аналогії, назвали **герметизмом**. Його прихильники вважають, що Всесвіт – це уявний образ Єдиного вищого божества; вищий і нижчий світи вибудовані за принципом відповідності та аналогії: «Те, що перебуває знизу, аналогічне тому, що зверху». Усе в світі перебуває у неперервному русі, переходить з однієї протилежності в іншу, а «випадковість є не що інше, як закон, якого ми ще не знаємо». До герметизму відносять астрологію, алхімію і теургію.

Герметизм — модерністська течія в італійській поезії 1920–1950-х рр., для якої характерна настанова на максимальне виявлення символічних можливостей поетичного слова, навіть тоді, коли воно подається поза звичним логічним зв'язком і прикметами реальності. Звідси труднощі сприймання «герметичного» твору, оскільки внаслідок своєї багатозначності він припускає одразу кілька тлумачень і нерідко загалом не підлягає осягненню в межах традиційної логіки.

► Едвард Джон Пойнтер. Орфей та Еврідіка. 1862

Така кохана, – то її ця ліра
оплакала за плакальниць усіх,
аж світ на плач суцільний обернувся,
де знову все було: і ліс, і діл,
і шлях, і поле, і ріка, і звір;
але й в плачливому отому світі
так само, як над іншою землею,
і сонце йшло, й зоріло тихо небо,
плачливе небо в скривлених зірках, –
така Кохана.

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.

Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввїбрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй...

Вона – вже корінь,
і коли нараз

її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувсь», –
безтямно й тихо запитала: «Хто?».

А там здаля, при виході у світло,
стояв хтось темний, що його обличчя
не розпізнати. Він стояв і бачив,
як на стязі дороги польової
печальнозорий бог і посланець
безмовно обернувся, щоб іти
за постаттю, яка назад верталась,
хоч довгий саван заважав йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.

Переклад із німецької Миколи Бажана



Вірш «**Орфей, Еввідіка, Гермес**», що входить до збірки «Нові поезії» (складається з двох частин, що вийшли друком у 1907–1908 рр.), було написано восени 1904 р. в м. Йонсереді (Норвегія). У цей період Рільке намагався знайти новий творчий шлях, про що писав в одному з листів: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей, – таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітинку мого мистецтва – не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все». У такому розумінні ролі мистецтва і, зокрема, поезії відчутний вплив орфістики. Не випадково образ Орфея став наскрізним у творчості Рільке. Він – поет простих слів, можливо, навіть прозаїчних, але не приземлених, бо в його віршах зникають видимі межі обрїю й розгортається безмежжя, коли думка, асоціація підноситься і кінця цьому не видно. Саме таке поєднання прозаїчності й неосяжності характерне й для вірша «Орфей, Еввідіка, Гермес». На перший погляд може здатися, що це лише спроба в поетичній формі відтворити зміст міфу, герої якого зображені на античному рельєфі.

Хоча назва вірша містить імена античних героїв, проте в тексті жодне з них не згадується. Орфей – «стрункий мужчина в киреї голубій», Еввідіка – «вона», «кохана», Гермес – «бог мандрівок і доручень давніх». У творі замість імен персонажів вжито переважно займенники, що створює ефект всеосяжності, адже будь-хто може стати героєм історії про втрачене кохання. Рільке не намагається якось по-новому переповісти відомий міф. Він зосереджується на глибинному відчутті героїв, які йдуть «блідою стягою дороги» Аїда.

Перед нами розгортається картина потойбіччя, «душ копальня дивовижна», де «поміж корінням струміла кров, що до людей текла». «Урвисті скелі, і ліси безлюді, і зведені над пустою мости» – усе це лише підсилює атмосферу тиші й пустельного простору. Ідуть три постаті, одна з них – попереду, дві інші – далеко позаду, одна за одною. Перший (Орфей) намагається пройти цей шлях швидше: «...І крок його жадібно жер дорогу великими шматками». Однак усі помисли його були позаду: що роблять ті двоє? Чи йдуть за ним? Він хоче обернутися, щоб переконатися, що все гаразд, але ж саме цього й не можна було робити...

Традиція потрактування цього міфічного сюжету зосереджується на Орфеї, залишаючи осторонь інших персонажів міфу. А в Рільке саме вони виходять на передній план чи принаймні не поступаються значущістю Орфееві. Образ Еввідіки вперше введено у строфі з обрамленням «така кохана». Нагнітання слів із коренем «плач» створює атмосферу смутку та жалю, що пройняв світ після її смерті: «ліра оплакала за плакальниць усіх», «світ на плач суцільний обернувся», «плачливий світ», «плачливе небо в скривлених зірках». Перед нами образ жінки, котра перебуває вже в іншому світі, таїна якого відкрилася їй після смерті.

Можливо, найцікавіша в цьому вірші постать Гермеса, який виступає тут не як бог торговців і шахраїв, а як Гермес Трисмегіст («тричі великий», «потрійно звеличений»), якому відкриті всі три світи. Людські долі йому небайдужі, у розпачі він повернувся за Еввідікою, яка простувала назад до Аїда, «печальнозоро» (гомерівський епітет), безмовно озирнувся на Орфея, який «при виході у світло» стояв «темний, що його обличчя не розпізнати». А що ж Еввідіка? Лише вона позбавлена земних емоцій, бо належить іншому, неземному світу...

1. Під час роботи над віршем Рільке намагався знайти новий творчий шлях – творення речей у поезії. Яким чином цей принцип реалізовано у поезії «Орфей, Еввідіка, Гермес»?

2. Порівняйте образи Орфея, Еврідіки і Гермеса з вірша Рільке та давньогрецьких міфів. Чому поет звернувся саме до цієї міфологічної історії? Аргументуйте свою думку.
3. Знайдіть у вірші займенники. Чи завжди їх використання відповідає мовним нормам? Який ефект створюється за допомогою такого вживання займенників?
4. Чому увагу читачів зосереджено на постатях Еврідіки та Гермеса? Проаналізуйте емоції персонажів вірша у фіналі твору. Як вони характеризують героїв?
5. Чи можна стверджувати, що філософська концепція вірша Рільке наближена до філософії орфізму? Відповідь аргументуйте.
6. У якій іпостасі – бога торгівлі, прибутку та хитрощів чи Трисмегіста – зображений Гермес у вірші Рільке? Відповідь обґрунтуйте.
7. Чому Гермес був у розпачі, коли Орфей таки озирнувся? Чи можна це пов'язати з ученням герметизму? Наведіть свої аргументи.

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 остраху, 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.

Переклад із німецької Миколи Бажана



▲ Віра Оукама-Кнооп
(1900–1919)

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

Поета цікавить, що відбувається з тими, хто дослухається до Орфея: стихають «рев, скавчання, гам», а «маленька хижа» серця, «де крилася жадливість їхня хижа», перетворилася на храм – єдине, до чого має прагнути людина в процесі свого духовного розвитку.

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

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

1. Визначте провідні мотиви лірики Р. М. Рільке.
2. Яку роль у творчому доробку поета відіграє збірка «Сонети до Орфея»?
3. Спробуйте пояснити, чим Р. М. Рільке привабила постать Орфея. Чи можна порівняти творчі принципи міфологічного співця та поета початку ХХ ст.?
4. Порівняйте образ Орфея з вірша «Орфей, Еврідіка, Гермес» та сонета «Ось дерево звелось...».
5. Порівняйте пафос вірша «Орфей, Еврідіка, Гермес» та сонета «Ось дерево звелось...». Чи можна назвати їх антигетичними? Якщо так, то чим це зумовлено?
6. Знайдіть і поясніть символи та алегорії, які вжито у сонеті.
7. Яку роль у фіналі вірша відіграє антитеза «хижа, де при вході аж хитався ганок, – храм»?
8. Напишіть за творчістю Р. М. Рільке твір на одну з тем: «Ти один сказав Богові щось нове...»; «На рубежі віків мій вік тече...»; «Не зводьте пам'ятників. Хай для слави троянда тут щороку розцвіта. Бо то Орфей...».

«ПІСНЯ ПРО ПРАВДУ»

Враження Рільке від подорожі Україною та знайомства з українцями й українськими народними піснями втілені в оповіданні «Пісня про Правду», вміщеному в збірці «Оповідання про Господа Бога» (1900). Прообразом кобзаря у творі став легендарний Остап Вересай, а «Думу про Правду» Остапа Вересая поет навіть переклав німецькою мовою. Україна в Рільке постає таємничим краєм, де «могили, мов гори», а «люди нагадують безодні». Особливо вражає ставлення письменника до православної ікони: ікона – це вікно, кризь яке

Бог дивиться на людей, «це опора, певний знак на шляху», «верстові камені Бога». Твір написано під відчутним впливом повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Саме про героїв цього твору, а також відомих гетьманів і козаків співав по сільських хатах і майданах сліпий кобзар Остап («Дума про Правду»), славлячи козацькі подвиги. Цього співця, що уособлює незнищенність українського народного духу і є носієм національної історичної пам'яті, хлопчик Евальд, а разом з ним і сам Рільке, і вважає Господом Богом...

Твори Рільке перекладали українською мовою Микола Зеров, Микола Лукаш, Майк Йогансен, Михайло Орест, Раїса Курінна, Олег Зуєвський, Микола Бажан, Дмитро Павличко, Василь Стус, Мойсей Фішбейн, Богдан-Ігор Антонич, Юрій Андрухович та інші.

Умів цінувати кожну мить, подаровану Богом

ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКА

Вірші

Побуває така легенда про останній день життя Федеріко Гарсія Лорки. На світанку, стоячи перед дулами націлених у нього гвинтівок, поет сказав: «І все-таки сходить сонце!». Чи це було прощання зі світом, чи початок так і не написаного вірша, ми ніколи не дізнаємося, як і про те, як насправді помер видатний іспанський поет і драматург ХХ ст. Федеріко Гарсія Лорка. Його смерть оповита таємничістю, як, зрештою, і має бути зі справжніми поетами:

Коли я помру,
покладіть мене й мою гітару
в піскову труну.
Коли я помру,
поховайте мене в руті-м'яті,
в миртовім гаю.
Коли я помру,
прапорцем на дах мене поставте –
хай помайорю.
Коли я помру...

Переклад Миколи Лукаша

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКА (1889–1936)

Федеріко Гарсія Лорка народився 5 червня 1889 р. в селищі Фуенте-Векерос поблизу Гранади в заможній освіченій родині.

Мама була шкільною вчителькою і чудово гра-ла на фортепіано, а батько не лише майстерно володів гітарою, а й складав стародавні андалузські пісні «канте хондо» («глибокий спів»). Тож вразливий хлопчина ріс серед стародавніх іспанських переказів, пісень і музики. «Моє дитинство – це село і поле. Пастухи, небо, безлюддя», – згадував поет свої дитячі роки. Коли 1902–1903 рр. родина Г. Лорки перебралася до сусіднього селища Вальдеррубю, відкрилася неймовірна обдарованість хлопчика, який до цього не міг похвалитися успіхами у навчанні. 1909 року батько купив маєток у Гранаді, де вони й оселилися.



▲ Федеріко Гарсія Лорка. 1936

Справжня поезія – це любов, мужність і пожертва...

A handwritten signature in dark ink, reading "Federico Garcia Lorca". The signature is stylized and written in a cursive hand.

У 1914 р. Федеріко вступив до Гранадського університету, де вивчав право, філософію і літературу. Він із головою поринув у бурхливе життя студентів-літераторів, які не лише захоплено декламували чужі вірші, а й намагалися писати якщо не власні поеції, то хоча б пародії на загальновідомі тексти. Однак його вабили не лише книжки. Справжнім захопленням майбутнього письменника була Іспанія, тож юнак багато подорожував, зокрема Андалузією і Кастилією. Враження від цієї мандрівки склали першу книжку Г. Лорки «Враження і пейзажі», що вийшла друком 1918 р.

1919 р. Федеріко переїхав до Мадрида. До 1929 р. він жив у студентському містечку вільного університету «Студентська резиденція».

Саме тут він познайомився із прогресивними молодими митцями, серед яких був, зокрема, і Сальвадор Далі.

Дуже швидко Г. Лорка, який мав хист не лише до літератури, а й був управним музикою і здібним художником-графіком, став однією з центральних постатей іспанського художнього авангарду, названого **поколінням двадцять сьомого року**.

1921 року вийшла перша й найбільша поетична збірка Г. Лорки «Книга віршів», натхнення для якої він черпав у народних циганських піснях «сигіріях». Взагалі поет не надто охоче друкував свої вірші, вважаючи, що це робить їх «мертвими». Тож,

ЦЕ ЦІКАВО

У студентські роки Федеріко з друзями вигадали неіснуючого поета Ісидора Капдепона, щоб розіграти видавництва. Головним автором псевдотворів став Федеріко Лорка. Не розпізнавши пародії та не підмітивши підступу, журнали охоче друкували твори Капдепона, його кандидатуру навіть запропонували до складу Королівської академії. Згодом містифікацію розкрили. Через багато років, коли Гарсія Лорка вже був відомим поетом, він написав кілька статей від імені Капдепона, у яких виступав проти риторики, штампів у літературі.



▲ Сальвадор Далі й Федеріко Гарсія Лорка. Фото 1927 р.

Іспанських митців, які голосно заявили про себе публічними виступами під час мистецького фестивалю у Севільї на честь трьохсотлітніх роковин видатного поета доби бароко Луїса де Гонгори, назвали **поколінням двадцять сьомого року**.

Фестиваль організував відомий в Іспанії тореадор Ігнасіо Санчес Мехіас. Серед найвідоміших авангардистів, що входили до групи, були Ф. Г. Лорка й С. Далі. На ранніх етапах творчості до неї були дотичні чилійський поет П. Неруда та аргентинський письменник Х. Л. Борхес. Поетичним маніфестом покоління двадцять сьомого року

стала антологія «Іспанська поезія. 1915–1931». У своїй творчості члени групи намагалися поєднати учену та народну традиції іспанської поезії, долучити до національної культури здобутки європейського авангарду – футуристів, кубістів і сюрреалістів. Значна частина цієї групи під час громадянської війни в Іспанії стала на бік республіканців.

Переломною подією, яка визначила подальшу долю покоління двадцять сьомого року, стала загибель Ф. Гарсія Лорки. Після падіння республіки багато членів групи емігрували й померли у вигнанні.

наприклад, збірка «Канте хондо» побачила світ лише через десять років після створення.

На початку ХХ ст. іспанська інтелігенція була занепокоєна занепадом фольклорного співу і танцю, що вироджувався у вульгарний несмак. За ініціативи Г. Лорки (недарма ж студенти-товариші називали його «фольклористом»!) організували перший фестиваль андалузького народного співу «канте хондо», що відбувся у Гранаді в червні 1922 р. Для Г. Лорки фольклор – це одна з опор сучасного мистецтва, традиція, спрямована в майбутнє, яка потребує нескінченно-го оновлення: «Із народної поезії потрібно брати тільки її глибинну сутність і, можливо, дві-три колоритні трелі, але не можна по-рабському наслідувати її неповторні інтонації». Тому вірші Г. Лорки, зокрема збірка «Канте хондо», пов'язані із народною поезією в першу чергу світовідчуттям.

У 1923 р. Г. Лорка склав іспит на ступінь ліценціата права у Гранадському університеті й навіть вирішив узяти участь у конкурсі на посаду викладача літератури, однак плани сплутали поезія і драматургія.

У 1925 р. Г. Лорка закінчив драму у віршах «Маріана Пінєда», написану за мотивами народного романсу, де йшлося про гранадську героїню, страчену за участь у заколоті. Два роки п'єса йшла до глядача, а її прем'єра у Барселоні (1927) перетворилася на справжню політичну маніфестацію.

Під впливом дружби з художником С. Далі розкрилася ще одна грань таланту Г. Лорки, який із дитинства любив малювати і постійно мав із собою кольорові олівці та грифель. Зрештою, влітку 1927 р. в Барселоні за ініціативи Далі відкрили виставку малюнків поета. Уперше Г. Лорка виступив як художник, прихильник нового напрямку в мистецтві, представивши 24 картини. Дуже схвально оцінили виставку критики журналу «Друг мистецтв», який виходив під знаменами модернізму. Прикметно, що на банкеті після закриття заходу вітали з триумфом не лише художника, а й поета, – він читав присутнім «Циганське романсеро».

Книжка «Циганське романсеро» (1928) засвідчила: Іспанія має великого поета. Це була улюблена збірка Ф. Г. Лорки, над якою він довго працював. Він трансформувал традиційний для іспанської поезії жанр романсу, поєднавши його оповідність із тонким ліризмом. Саме в цих віршах найяскравіше виявилися особливості поетичного стилю Г. Лорки: протиставлення і зіткнення образів, ритмів, метафор. Перед нами ніби розгортається фільм, що складається з окремих кадрів, уривків якихось дій,



▲ Малюнок Федеріко Гарсія Лорки до драми «Маріана Пінєда»

► Ескіз театрального костюма, зроблений Федеріко Гарсія Лоркою

Поет захоплювався театром упродовж усього життя, зберігся багато малюнків з ескізами сценічного вбрання.

начебто не пов'язаних між собою, проте це надзвичайно важлива історія, без якої неможливо зрозуміти життя і смерть. Поет зазначав, що єдиний персонаж його романсеро – це туга. У цих віршах Лорка, за його словами, хотів «злити воедино циганську міфологію із буденним сьогоденням». Та читачі сприйняли збірку по-своєму. Екзотизм оповіді заступив щемливий біль, суворий трагічний контур поезій.

Хоча вірші з цієї збірки переповідали, як то кажуть, від уст до уст, а Г. Лорка зажив слави улюбленого національного поета, про якого склали легенди, сам він сприйняв успіх «Циганського романсеро» як провал. Згодом Лорка писав: «Я не скажусь на безліч фальшивих тлумачень моєї книжки. Вважаю, що чистота її будови і благородство тону, що коштувало мені чималих зусиль, допоможуть захистити її від різного роду шанувальників». За життя поета вийшло сім видань збірки. Обкладинку для першого намалював він сам: криваві літери заголовка і глечик із чорними соняшниками на тлі розмитого контуру карти Іспанії.

Десяте видання збірки «Циганське романсеро» було незвичайним: 1943 р. на Страсному тижні надрукували підпільну «Циганську газету». На перший погляд, це був звичайний часопис із фронтowymi фотографіями, заголовками статей і газетними колонками. Але насправді у такому вигляді побачили світ твори збірки «Циганське романсеро», і першим – вірш «Про царівну Місяцівну».

Поет багато розмірковував над особливостями мистецтва і поезії. «Світоч поета – суперечність», – стверджував він. І «самотній людський голос, змучений любов'ю», на всю силу заявив про себе рядками його віршів. 1929 року Г. Лорка несподівано для оточення, та й для самого себе, поїхав до Америки. Результатом цієї подорожі стала книжка «Поет у Нью-Йорку» про «зранене серце, що чує стогін іншого світу». Повернення Г. Лорки до Іспанії (1930) збіглося з буремними подіями, що їх переживала країна: монархія впала, до влади прийшли республіканці. Поет багато й плідно працював: видав збірку «Канте хондо», написав низку п'ес. Одна з них – «Коли мине п'ять років» – немовби пророкувала долю самого письменника. Її герой – мрійливий Юнак, якого слухається навіть Смерть. Однак через п'ять років Смерть в образі трьох Гравців з'явилася перед Юнаком. Він сів із ними грати



Romanero gitano



por
Federico Garcia Lorca.

1924
1927

Revista de Occidente

► Обкладинка до збірки «Циганське романсеро», яку намалював Федеріко Гарсія Лорка



▲ Емблема театру «Ла Баррака», що висить на стіні, зберігається в Уерта де Сан Вінсенті (Гранада), колишній літній резиденції батьків Ф. Г. Лорки, де щоліта впродовж 1926–1936 рр. жив поет. Тут були написані п'єси «Коли мине п'ять років» (1931), «Криваве весілля» (1932), «Єрма» (1934), поетична збірка «Тамаританський диван» (1931–1936). У цьому будинку Ф. Г. Лорка перебував за кілька днів до арешту і вбивства у серпні 1936 р.

Війна в Іспанії, яка змінила мою поезію, почалася для мене тим, що згинув поет. І який поет! Я не зустрічав більше ні в кому такого поєднання блискучої дотепності й таланту, крилатого серця і блиску, як у кришталевого водоспаду. Федеріко Гарсія Лорка був подібний до щедрого доброго чарівника, він усотував і дарував людям радість світу, він був планетою щастя, радості життя. Простодушний і артистичний, однаково не чужий і космічному, і провінційному, надзвичайно музичний, чудовий мім, боязкий і забобонний, променистий і веселий, він немов увібрав у себе всі віки Іспанії, весь колір народного таланту, все те, що дала арабсько-андалузька культура: він освітлював і обдавав пахощами, немов квітучий жасминовий кущ, всю панораму тієї Іспанії, якої – боже мій! – тепер уже немає... Всі на світі обдарування, всі таланти були в нього, а він, як золотих справ майстер, як трудова бджола на пасіці великої поезії, віддавав людям свій геній!..

*Пабло Неруда, чилійський поет,
консул Чилі в Мадриді у 1930-х рр.*

і програв своє серце. П'єсу Г. Лорка написав у серпні 1931 р., рівно за п'ять років до власної загибелі...

У 1931 р. було створено пересувний студентський театр «Ла Баррака» (з ісп. «балаган»). Г. Лорка був директором, автором, режисером і актором. Він вважав, що театр не може бути просто комерційним проектом, адже його основний обов'язок – виховувати глядача. Театр гастролював маленькими містечками, селами, виступав просто неба перед юрбами вдячних глядачів. Із під пера письменника одна за одною виходять п'єси, що й нині є окрасою іспанського театру. Водночас у суспільстві зростали напруга і тривога, що було відчутно й у віршах поета. Убили друга Г. Лорки, безстрашного тореро Ігнасіо Санчеса Мехіаса, улюбленця іспанської публіки, з яким вони організовували фестиваль «Канте хондо». За наказом диктатора Іспанії генерала Франко бомбили республіканську Астурію. Саме в цей час драматург закінчив п'єсу «Єрма» і не надто приховував свої політичні погляди та симпатії. Прихильники Франко намагалися зірвати прем'єру драми Г. Лорки, але публіка з гальорки була налаштована рішуче, тож прем'єра закінчилася тріумфом.

1936 року на виборах перемогли республіканці. На вулицях дедалі частіше почали знаходити трупи профспілкових лідерів, журналістів... Іспанія стояла на порозі громадянської війни. 16 липня 1936 р. поет залишив республіканський Мадрид і поїхав до Гранади на родинне свято – день святого Федеріко. Друзі відмовляли його, радили навіть тимчасово виїхати до Америки. Та поет, хоча й виглядав сумним і дещо розгубленим, був певен, що на батьківщині з ним нічого поганого трапитися не може.

18 липня почався франкістський заколот. Коли до будинку Г. Лорки у Гранаді вдерлися франкісти, щоб перевірити документи, один із них ударив поета в обличчя, мовляв, ми і так добре знаємо, ким ти є... Понад два тижні Г. Лорка переховувався від фалангістів (так в Іспанії називали заколотників – членів фашистської партії), доки його не заарештували рано-вранці 18 серпня 1936 р. Поета повели світланковими вулицями і нишком розстріляли в гаю, біля колодязя з промовистою назвою «Джерело сліз». Переказували, що франкісти всаджували в Лорку

кулю за кулею, а він щоразу вставав і дивився їм у вічі, а потім затихнув, учепившись руками в рідну андалузську червонувату землю, ніби намагаючись злитися з нею у своєму безсмерті...

Могили поета дотепер не знайшли. За однією з легенд, тяжко пораненого Лорку таємно переправили до Аргентини, та він, на жаль, утратив пам'ять. На довгі десятиліття твори найвідомішого іспанського поета на батьківщині були офіційно заборонені, хіба що на міських площах і сільських майданах під час народних свят виконували пісні Лорки, що давно вже стали народними...

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

Про царівну Місяцівну

Прийшла в кузню Місяцівна
в серпанковім покривалі,
хлопчик дивиться на неї –
краса очі пориває.
Має білими руками,
аж малому серце в'яне,
вислоняє, грішна й чиста,
тугі перса олив'яні.
«Тікай, тікай, Місяцівно,
бо як вернуться цигани,



накують із твого серця
намиста й перснів багато».
«Дай я, хлоню, потанцюю,
бо як вернуться чхавале¹,
ти з закритими очима
лежатимеш на ковадлі».
«Тікай, тікай, Місяцівно!
Чуєш, тупотять бахмати?»
«Ну-бо, хлоню, не топчися
по білі моїй крохмальній».
Битим шляхом скаче вершник,
мов у бубон, в шлях бабаха,
а вже в кузні малий хлопчик
склепив віченьки, бідаха.
Гаєм їхали цигани,
мусянджовії примари.
Очі мружили набакир,
рівно голови тримали.
А в тім гаю пугач пуга,
пугач пуга тоскно й жаско...
Пливе небом Місяцівна,
за руку держить хлоп'ятко.
В кузні туж, у кузні лемент,
плачуть, голосять цигани,
а царівну Місяцівну
повивають хмари.

*Переклад з іспанської
Миколи Лукаша*

Романс (балада) «Про царівну Місяцівну» входить до збірки «Циганське романсеро». Сам поет наголошував, що вся книжка – то власне один твір про Андалузію, чий неповторний колорит був пов'язаний зосібна і з творчістю циган, яких у цій частині Іспанії проживало чимало. Для поета цигани, далекі від умовностей буржуазного середовища, що жили за власними законами, уособлювали

¹ Чхавале – ромською означає «хлопці, товариші»; це слово ввійшло в іспанську розмовну мову у формі chaval.

упосліджене плем'я, яке страждало від упередженості світу. Збірка не містить описів побуту та звичаїв ромів, оскільки, за словами самого Г. Лорки, циганщина, яку він відтворював, – поетична і книжна, характерна для класичної літератури XIX ст., як, наприклад, романтичний світ циганки Есмеральди, героїні роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Сюжетною основою балади «Про царівну Місяцівну» стали циганські повір'я, за якими місяць (в іспанській мові це слово жіночого роду) вбиває уночі маленьких дітей. На них падає згубне місячне світло, яке ще називають нічним сонцем. У вірші Місяцівна, перетворившись на чарівну жінку, приходить у кузню до самотнього хлопчика, танцює перед ним і забирає з собою на небо... А коли цигани повернулися, вони знайшли мертвого хлопчика і закричали від горя й туги... У цьому вірші ми бачимо, як перетинаються два світи – міфологічний і буденний. Вони співіснують, не заперечуючи один одного: Місяцівна танцює в кузні, а в цей час цигани поспішають додому, про що попереджає її хлопчик; цигани голосять над мертвою дитиною, а в небі пливе Місяцівна і тримає за руку хлоп'ятко... У вірші поет використовує засоби, притаманні народній поезії: персоніфікацію, ідеалізацію образів, повтори. Містично-жахну і водночас заворожливо-прекрасну місячну ніч уособлює красуня царівна-Місяцівна, яка несе смерть. Цигани, «мусянджовії примари», здатні накувати із серця Місяцівни персні та намиста. Повтори окремих слів та словосполучень не лише стилізують ритм народної пісні, а й заколисують читача, занурюючи у містичну нічну пригоду.

1. Чи втілив Г. Лорка у своєму житті й творчості кредо: «Справжня поезія – це любов, мужність і пожертва»? Відповідь аргументуйте.
2. Хто з відомих митців належав до «покоління двадцять сьомого року»? Якими були естетичні вподобання цього угруповання?
3. Яку роль у творчості Ф. Г. Лорки відіграють міфологія і фольклор (зокрема персоніфікація природних сил і стихій)? Як вони пов'язані з поетикою модернізму? Відповідь аргументуйте посиланнями на тексти віршів.
4. Порівняйте баладу Й.-В. Гете «Вільшаний король» і баладу Ф. Г. Лорки «Про царівну Місяцівну». Що поєднує ці твори? Чим вони відрізняються? Відповідь обґрунтуйте.
5. Знайдіть у перекладі М. Лукаша незнайомі для вас слова. Спробуйте пояснити їхнє значення. Навіщо перекладач їх уживає? Чи можна замінити їх на загальноживані? Чи зміниться від цього сприйняття тексту? Відповідь аргументуйте.
6. За допомогою яких зображально-виражальних засобів створюється неповторна атмосфера вірша? Чи можна назвати його сутєстивним?

Гітара

Як заридала
моя гітара, –
розбилась досвітку
криштальна чара.
Ой заридала
моя гітара...
Хочу утішити –
надармо,
хочу утишити –
намарно.

Плаче, як вода,
що рине з яру,
плаче, як вітер,
що жене хмару.
Хочу впинити –
надармо,
вона ридає
за даллю.
Плаче пісок гарячий,
кличе біле латаття,

плаче стріла за ціллю,
вечір кличе світання,
плаче в голім гіллі
пташка остання.
А-ой, гітаро!
У серці п'ять ножів
одним ударом!

*Переклад з іспанської
Миколи Лукаша*

Вірш «Гітара» є чи не найвідомішою поезією Г. Лорки. Вона входить до циклу «Поєми циганської сигірії» збірки «Канте хондо». Поет працював над нею упродовж 1921–1926 рр., а надрукував у 1931 р. Для Г. Лорки фольклор був одним із першоджерел духовного існування людини. Дуже шанобливо поет ставився до андалузької пісні «канте хондо» – «глибокого співу». Крім особливої форми і тематики, ці пісні мали і своєрідну співочу техніку, що вимагала неабиякої майстерності виконавців: звук мав зароджуватися глибоко у грудях і пройти, у прямому значенні цього слова, через серце. Тож співаки «канте хондо» дорого платили за своє мистецтво – багато хто з них рано помирав від розриву серця. Незмінною супутницею виконавців «канте хондо» була гітара. Для Г. Лорки цей спів був неоціненним взірцем прадавніх пісень.



▲ Пабло Пікассо. Старий гітарист. 1903–1904

Однією з найулюбленіших тем «канте хондо» були плачі. Їх Г. Лорка назвав «поезією сліз», бо в них голосять і вірші, і мелодія. Саме таким плачем і є поезія «Гітара». Ритм вірша нагадує людське ридання, яке то безупинно наростає, то затихає. Мелодія гітари у ньому порівнюється з плачем, який неможливо ані стишити, ані припинити, як неможливо зупинити воду, «що рине з яру», чи вітер, «що жене хмару». Цей пантеїстичний плач передається за допомогою алітерації звуків «р» і «л». Останній образ вірша багатозначний. «П'ять ножів» (в оригіналі – п'ять шпаг) – це пальці музиканта, що перебирають струни, примушуючи ридати гітару, а разом з нею – і людське серце. У віршах цієї збірки, як зазначав сам поет, він шукав не форму «канте хондо», а нерв форми «канте хондо». І в поезії «Гітара» йому вдалося його знайти.

1. Як вірш «Гітара» пов'язаний із фольклорною традицією? Чи можна його назвати «поезією сліз»?
2. Що таке техніка «канте хондо»? Як із нею пов'язаний вірш «Гітара»?
3. Знайдіть у вірші алітерацію та асонанси. Яку роль вони відіграють у тексті?
4. Знайдіть у вірші та поясніть значення метафор і уособлень.
5. Чи вдалося поету відтворити у вірші ритм плачу? Відповідь аргументуйте.
6. Поясніть символічне значення фінального образу вірша. Чи можна вважати його трагічним? Відповідь обґрунтуйте.
7. За допомогою пошукових систем знайдіть і прослухайте автентичне виконання «канте хондо». Чи вдалося поету у вірші «Гітара» передати нерв такого співу? Відповідь аргументуйте.
8. Напишіть есе за творчістю Ф. Г. Лорки: «Справжня поезія – це любов, мужність і пожертва».

Твори Федеріко Гарсія Лорки перекладали українською Микола Лукаш, Іван Драч, Ігор Качуровський, Юрій Тарнавський, Юрій Косач, Василь Стус, Михайло Москаленко, Дмитро Павличко, Оксана Пахльовська та ін.

Пошуки нових принципів і форм поетичної виразності

Ще від Античності існує традиція поділяти будь-яке явище або процес (зокрема літературний) на епохи, періоди, цінність яких співвідноситься із цінністю металів. Скажімо, якщо епоха є періодом найвищого розквіту, то її називають «золотою добою». Тож поняття «срібна доба російської поезії» означає продуктивний період її розвитку, але все ж не такий плідний, як «золота доба».

«Золотою добою» російської поезії вважають пушкінську епоху. Поети «срібної доби» орієнтувалися не стільки на традиції Пушкіна, скільки на здобутки та магістральні напрями розвитку західної, зокрема французької, модерністської поезії. «Срібна доба» російської поезії почалася з розквіту **символізму**, його витoki пов'язують із творчістю французьких поетів кінця XIX – початку XX ст. Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме. Символісти проголосили самоцінність художньої творчості, визначили єдиною метою мистецтва осягнення духовних начал світу. Тому поезія символізму від початку мала елітарний характер, була розрахована на вузьке коло інтелектуалів.

Російський символізм був явищем неоднорідним, у ньому визначилися *три головні течії*. Одна з них була представлена групою, до якої увійшли Микола Мінський, Дмитро Мережковський, Зінаїда Гіппіус та ін. У 1890-ті рр. вони демонстративно відмовилися від традицій російської літератури і проголосили «нові» принципи мистецтва, запозичені в західного модернізму (критика одразу ж визнала їх декадентами). 1900 року в Петербурзі вони заснували Релігійно-філософське товариство, яке мало на меті зблизити російську інтелігенцію з церквою. Цю групу назвали «петербурзькими символістами», оскільки їхня діяльність розгорталась переважно у цьому місті.

Інша група російських символістів заявила про себе в другій половині 1890-х рр. у Москві. Течію «московських символістів» очолили Валерій Брюсов і Костянтин Бальмонт, котрі розглядали символізм як суто літературне, а не релігійно-філософське явище, як новий закономірний етап світового літературного процесу. Цим письменникам притаманне імпресіоністичне сприйняття життя і прагнення до художнього оновлення російської поезії.



◀ Дмитро Мережковський і Зінаїда Гіппіус. 1919–1920

«Петербурзьких» і «московських» поетів-символістів називали «старшими символістами», а за ними надійшов час «молодших»: Олександра Блока, Андрія Белого, В'ячеслава Іванова, Сергія Соловйова та ін., які виступили як прихильники філософсько-релігійного розуміння світу, властивого філософії Володимира Соловйова. Якщо «старші символісти» орієнтувалися переважно на західну культуру, то «молодші» – на російське національне мистецтво.

Звісно, ці групи (течії) не були відокремлені одна від одної «китайською стіною»: вони розробляли суміжні проблеми, створювали схожі образи, не сприймали реалістичного мистецтва. Об'єднувало їх і неприйняття слова у прямому значенні та прагнення втілювати свої ідеї у вигляді алегорій і символів.

Отже, символісти зміцнили зв'язки російської літератури з європейським літературним процесом, збагатили поезію новими виражальними засобами, жанрами і сюжетами, специфічним умінням нав'ювати найтонші відтінки почуттів, зближенням поезії з музикою.

А поруч із символізмом уже народжувалися нові літературні течії, які згодом стали його «конкурентами». 1911 року утворився т. зв. «Цех поетів», а наступного року його лідери Микола Гумільов і Сергій Городецький проголосили появу **акмеїзму**. За свідченням Андрія Белого, ця назва виникла у запалі полеміки й не була теоретично вмотивованою: про «акмеїзм» якось жартома сказав В'ячеслав Іванов, а Гумільов згодом охрестив групу близьких до нього поетів акмеїстами (це Михайло Кузмін, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Володимир Нарбут та ін.).

У перекладі з грецької «акме» (грец. ακμη) означає вершину, найвищий ступінь, пору розквіту чогось. Гумільов виступив проти символізму з його туманністю, містицизмом, орієнтацією на вузьке коло «обраних» читачів. Акмеїсти проголошували матеріальність і предметність тематики та образів, закликали до точності слова. Основоположною для акмеїзму стала вимога повернення від символістських «потойбічних» (трансцендентних¹) шукань до реальності. Приміром, Городецький закликав

¹ *Трансцендентний* – той, який перебуває поза досвідом, неприступний для людського пізнання.



▲ Густав Клімт. Поцілунок. 1908

Густав Клімт (1862–1918) – видатний представник модернізму, один із засновників Віденської сецесії – спілки вільних художників.

ПОЕТИКА СИМВОЛІЗМУ

Символісти дбали передусім про «музику» вірша, аби впливати на підсвідомість читача/слухача, неначе заколисуючи його. Створення «музики слів», часто надмірне нагромадження асонансів (збіг голосних) і алітерацій (збіг приголосних), вишукані ритми й рими, покликані с'янити читача, приспати його свідомість, – такі їхні художні стратегії. Ось показовий вірш російського поета-символіста Костянтина Бальмонта, де майстерно використано алітерації (інтенсивне вживання звуків «в», «б» і «ч»): «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. // Величавый возглас волн. // Близко буря. В берег бьётся // Чуждый чарам чёрный чёлн» (1894). До символізму тяжіють і деякі твори раннього Павла Тичини. У цих рядках бачимо філігранну алітерацію (домінування звуку «о»): «О панно Інно, панно Інно! // Я – сам. Вікно. Сніги... // Сестру я Вашу так любив – // Дитинно, злотоцінно...» (1915).

зблизити поезію з життям, полюбити «цей світ, який звучить, має барви, форми, вагу та час».

Якщо символісти ставилися до творчості як до божественного осяяння, прозріння, прирівнюючи поета до пророка, то акмеїсти вважали поезію ремеслом, яке може досягнути кожен, хто володіє словом. Вони стверджували ясність і простоту поетичної мови. Стильові пріоритети акмеїстів задекларовано у статті Михайла Кузміна «Про чарівну ясність» (1910), де він закликав звільнити поетичне слово від романтичних і символістських «темнот» і туманностей, повернувши йому однозначність і чіткість. Те саме стосувалося системи жанрів. Розмивання жанрових меж, а цим зловживали символісти, для Кузміна неприйнятне, він обстоював сувору нормативність (майже як теоретик класицизму Нікола Буало в «Мистецтві поетичному»): «...В оповіданні нехай розповідається, у драмі нехай діють, лірику збережіть для віршів...».

Як акмеїст починала свій поетичний шлях Анна Ахматова (дружина Миколи Гумільова). Дехто навіть пов'язував термін «акмеїзм» із її псевдонімом (справжнє її ім'я, під яким її знали студенткою в Києві, – Ганна Горенко): слово «Ахматова» латиною звучить як «akmatu» і нагадує термін «акмеїзм».

Проте докорінний естетичний «злам» літературної традиції ніс у собі не символізм чи акмеїзм, а **футуризм** (від латин. futurum – майбутнє), який виник у Італії. Його основоположником і лідером був Філіппо Томазо Марінетті. У 1909 р. побачив світ «Маніфест футуризму», де було заявлено про абсолютний

розрив із традиційною культурою, стверджувалася естетика сучасної, урбаністичної (від латин. urbi – місто; тобто міської, індустріально-технічної) цивілізації з властивою їй динамікою. Митці прагнули відтворити свідомість «людини натовпу», хаотичний пульс технізованого інтенсивного життя у міському гуркоті та диму, миттєву зміну подій і хвилювань. Італійським футуристам притаманні естетична агресія та епатаж, свідоме дратування консервативних смаків, сповідування культу сили, оспівування війни як «гігієни світу». Зокрема, Марінетті підносив «натиск, безсоння лихоманки, спортивний крок, ляпас і удар кулаком». У «Маніфесті футуризму» зазначено: «Хай живе війна – лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила анархізму, високі ідеали знищення всього і вся!..». Не дивно, що таке світобачення привело декого з італійських футуристів до табору фашиста Муссоліні.

Лідерами російського футуризму були Велимир Хлебников, Володимир Маяковський, Василь Каменський, Олексій Кручоних, Давид Бурлюк та ін.



▲ Російські футуристи (зліва направо): Бенедикт Лівшиц, Володимир Бурлюк, Володимир Маяковський, Давид Бурлюк, Олексій Кручоних

У 1914 р. зародився **український футуризм**. Його лідером став Михайль Семенко, який надрукував маніфести у своїх поетичних збірках «Дерзання» і «Кверофутуризм» (від латин. *quero* – шукати). М. Семенко оголосив війну всім мистецьким канонам. Він протестував проти «хуторянського», провінційного мистецтва. Поет виступав за «красу пошуку», за стрімкий рух мистецтва. Семенко організував різні футуристичні групи: «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Ударна група поетів-футуристів» (1921), «Аспанфут» (асоціація панфутуристів) (1921). Футуристичні угруповання діяли також у Харкові («Ком-Космос») та Одесі («Юголіф»). У лавах футуристів перебували Олекса Слісаренко, Яків Савченко, Володимир Ярошенко, Микола Терещенко, Гео Шкурупій, Гео Коляда, Михайло Щербак. Український футуризм пройшов три головні етапи розвитку: кверофутуризм (або пре-футуризм, 1914–1918), панфутуризм

(1918–1927) і діяльність «Нової генерації» (1927–1930). Між російськими і українськими футуристами були творчі та особистісні контакти. Цікавий факт: з одного боку, вони закликали «скинути Пушкіна, Толстого, Достоевського та інших із пароплава сучасності...» («Ляпас суспільному смаку» російських футуристів) та брали на кпини «зламану бричку бабусі Музи» (українські футуристи), а з іншого – були тонкими поціновувачами класичного і старовинного мистецтва. І справді, створювати нове, тим більше передбачати майбутнє (одна із самоназв російських футуристів – «будетляне»), неможливо без опори на традицію, знання класичного і навіть старовинного мистецтва. Семенко називав себе «і футуристом, і антикваром» (!). Це яскрава антитеза, адже слово «футурист» утворене від латин. *futurum* – майбутнє, а слово «антиквар» – від *antiquus* – старовинний, давній.

Може скластися враження, що футуристи переймалися не стільки виголошенням своєї програми, скільки тим, аби викликати якомога більше заперечень і протестів, галасу та скандалу.

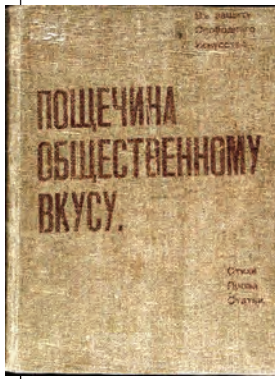
Ключова ідея футуристів – самоцінність художньої творчості, домінування питання «як?» над «що?». Звідси – сміливий експеримент, словотворчість, утвердження «самовитого» слова (фактично слова, щойно винайденого або «сконструйованого» митцем, тобто неологізму, а часто – навіть okazіоналізму). На думку футуристів, слід звільнитися не лише від панування звичних форм побуту і життя, а й від панування слів у загальноприйнятих значеннях і сполученнях (у царині оновлення мови особливо виділявся Велимир Хлебников). Ось показові експерименти зі словом футуристів початку ХХ ст.:

Олексій Кручоних, представник російського футуризму	Михайль Семенко, представник українського футуризму
Дир бул щил убещул Скум ви со бу рл ез	Стало льо тало ало рюзо юзо бірюзо остало квальо мало льо о.

Оказіоналізм – різновид неологізмів, слово, утворене принагідно, для конкретного випадку; авторський неологізм.



▲ Давид Бурлюк. Час. 1910



ЕПАТАЖ ЯК АТРИБУТ ФУТУРИЗМУ

«Візитівкою» футуризму був епатаж – прагнення вразити, шокувати, роздратувати широкий загал, тим самим привертаючи до себе загальну увагу: «А ну ж бо, де там славні палії з обпаленими руками? Давайте-но сюди! Давайте! Несіть вогню до бібліотечних полиць! Спрямуйте воду із каналів у музейні склепи і затопіть їх!.. І хай течія несе великі полотна! Хапайте кайла та лопати! Трощіть старовинні міста!.. І не деінде, а в Італії проголосили ми цей маніфест» (Філіппо Томазо Марінетті. Маніфест футуризму. Мілан, 1909).

◀ «Ляпас суспільному смаку» – перша поетична збірка кубофутуристів (поетична група «Гілея»), що побачила світ наприкінці 1912 р. Книжка відкривалася маніфестом, який створили Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Маяковський і В. Хлебников упродовж одного дня в готелі «Романовка» в Москві. Згодом маніфест друкували і поширювали окремо вже як листівку.

У маніфесті «Ляпас суспільному смаку» обстоювалося право поетів «на непереможну ненависть до вже вживаної до них мови». Лунали навіть заклики до повного «зламу» і мови, і взагалі колишніх традиційних художньо-зображальних засобів. Футуристи експериментували з римою і ритмікою вірша, часто використовували внутрішню риму, асоціації, анафору та різні види звукопису (вони навіть писали вірші із самих лише голосних). В. Маяковський відмовився від традиційної строфічної форми і будував рядки «сходінками».

Усе це експериментаторство футуристів із часом кануло в Лету, проте поезія збагатилася новими інтонаціями, лексикою, прийомами римування, образами і темами.

Таку радикально новаторську концепцію життя та мистецтва футуристи протиставили, з одного боку, реалістичному відображенню дійсності, а з іншого – символістській містиці.

1. Що означає вислів «срібна доба» щодо літературного процесу? Назвіть митців і філософів, діяльність яких припала на «срібну добу».
2. Які художні принципи та прийоми французького символізму запозичили російські символісти?
3. Що означає термін «акмеїзм»? Хто з-поміж поетів належав до кола акмеїстів? Що вони декларували і як ці декларації втілювали у художній практиці?
4. Що таке футуризм? Де він виник? Що зближувало італійський і російський футуризм?
5. Що нового принесли в російську поезію футуристи? Ким вони були більшою мірою: руйнаторами (нігілістами) чи новаторами (творцями)?
6. Підготуйте мультимедійну презентацію: «Література та культура “срібної доби” російської поезії: імена, тенденції, доміанти».

Той, хто дивився в майбутнє

ОЛЕКСАНДР БЛОК

Вірші

«**Н**авіть зовнішність у нього була поетична. У ньому відчувалася природжена велич ангела, скинутого з небес... Він був “точкою перетину” багатьох традиційних ліній – водночас і дуже росіянин, і дуже європеєць...». Навіть не знаючи, про кого йдеться в цитаті з виданої в Італії «Історії російської літератури», можна відчути, що це особистість непересічна, екстраординарна. Недаремно ж Анна Ахматова називала його не просто поетом, а «пам'ятником початку століття». З нею погоджувався символіст Андрій Бєлий, вважаючи цього поета «Чоло-Віком» (тобто «чолом, очільником» цілого віку, століття). То хто ж удостоївся таких гучних епітетів і компліментів?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ОЛЕКСАНДР БЛОК (1880–1921)

Поет із неросійським прізвищем Блок (його пращури по батьковій лінії були німцями) став найвидатнішим російським символістом... Він народився 1880 р. в будинку свого діда, ректора Петербурзького університету, відомого вченого-ботаніка А. Бекетова. Зими Бекетови проводили в університетській квартирі, а влітку виїжджали в Підмосков'я, до невеличкого маєтку Шахматово. Там вони спілкувалися з найвідомішими представниками російської інтелігенції: родинами Боткіних, Бакуніних, Тютчевих. «Бекетовський будинок» для Блока – це цілий світ, об'єкт любові й світлих спогадів.

Сучасники О. Блока порівнювали його з врубелівським Демоном, образ якого в художника виник у київський період (1884–1889) і став стрижневим для його творчості. Персонаж картин М. Врубеля «Голова Демона на тлі гір» і «Демон, що летить» дуже схожий на портрет О. Блока пензля К. Сомова.

Важлива прикмета життя Бекетових – інтенсивність духовних шукань, висока культура. Усі члени родини займалися літературною працею, були людьми обдарованими, освіченими, любили й розуміли слово. Тож майбутній поет від раннього дитинства жив в атмосфері яскравих культурних вражень. Неабиякий вплив на його формування справила



▲ Костянтин Сомов. Портрет Олександра Блока. 1907

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

Александр Блок.



▲ Михайло Врубель. Демон, що летить. 1899

російська поезія XIX ст.: вірші Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова, Афанасія Фета, Федора Тютчева.

Перші поетичні спроби О. Блока (1898–1900), згодом об'єднані в цикл «Ante Lucem» (з латин. «До світла»), свідчать як про зв'язок із російською лірикою, так і про вплив європейської поетичної традиції (Вільям Шекспір, Генріх Гайне та ін.). Для світосприйняття юного Блока характерні романтичні впливи: мотиви протиставлення «поета» й «натовпу», поетизація кохання і дружби, схильність до антитези та метафоризм стилю. У 1898–1900 рр. поет коливався між, з одного боку, настроями розчарування, ранньої втоми («Хай світить місяць – темна ніч...») і, з іншого, анакреонтикою, уславленням радощів життя («У спекотнім танці вакханалій...»).

У 1898 р. О. Блок вступив до Петербурзького університету. Захопившись ідеями Платона та філософсько-містичною лірикою Володимира Соловйова, він перейшов із факультету права на філологічний. Уже в ранній творчості виявляється самобутність О. Блока: яскравий ліризм, схильність до максималістськи загостреного світовідчуття, певною мірою аморфна, проте щира віра у високе призначення Поезії. Своєрідним є також ставлення поета до літературної традиції. Культура минулих століть для нього жива й актуальна, десь навіть інтимно близька. У юнацькій ліриці О. Блока знаходимо велику кількість епіграфів і цитат із Платона, Біблії, В. Шекспіра й Г. Гайне, М. Некрасова і Ш. Бодлера, крім того – варіації на теми сюжетів творів живопису та музики (зокрема вагнерівських «Валькірій»).



▲ Олександр Блок і Любов Менделєєва

У 1901–1902 рр. коло інтересів О. Блока розширюється. Домашні та книжкові впливи доповнюються потужними імпульсами, що йдуть від реального життя. Важливою подією цих років є сповнене драматизму почуття до майбутньої дружини, Любові Менделєєвої (доньки знаменитого хіміка). Олександр Блок був частим гостем у маєтку Менделєєвих, грав ролі в домашньому театрі.

Період учнівства закінчився створенням оригінальної довершеної збірки «Вірші про Прекрасну Даму» (1904). Цю назву Блокові



підказав В. Брюсов, він також назвав цей цикл «сповіддю юного мрійника-містика».

Показово, що назва збірки «Вірші про Прекрасну Даму» бере початок від німецьких легенд та середньовічного культу з ідеєю лицарського служіння дами серця. Своєрідним ключем до розгадування таємниці задуму твору є підбір репродукцій-ілюстрацій до перших опублікованих віршів із циклу про Прекрасну Даму, які схвалив О. Блок. Це три Благовіщення – Фра Беато Анджеліко, Леонардо да Вінчі й Михайла Нестерова.

Вірші про Прекрасну Даму – це містична «любовна історія» з тією, кого О. Блок ототожнював із героїнею «Трьох видінь» В. Соловйова, – Софією, божественною мудрістю, жіночим утіленням божества... Особистий поетичний досвід О. Блока відповідав загальним тенденціям розвитку російського та європейського мистецтва початку ХХ ст., яке переживало період цікавості до різноманітних утопій минулого та імлістих мрій про майбутнє «перетворення світу». Ключем до інтерпретації розмаїтих життєвих явищ і культурних вражень для О. Блока стала філософія та поезія В. Соловйова, що захопила його ідеєю «двох світів», протиставленням «землі» – «небу», матеріального – духовному.

На творчість О. Блока в цей період впливав відомий соловйовський образ «Світової Душі» – жіночної за своєю природою духовної субстанції. Містичне кохання до магічної й утаємниченої Прекрасної Дами оспівується як подвиг абсолютного зречення земних утіх. Основна стильова риса твору – повна свобода від чуттєвого й конкретного. Туманність слів непідготовлений читач сприймає як словесну музику. Ця поезія цілком відповідає верленівській формулі: «Найперше – музика у слові» і свідчить про те, що О. Блок продовжував традиції французького символізму.

«Вірші про Прекрасну Даму» не можна вважати дебютом поета-початківця, це поезії найвищого духовного напруження, бурхливих почуттів, глибокої щирості, які вирізняються довершеністю та гармонійністю образів, упевненою і зрілою майстерністю.

Перша поетична збірка та її автор одразу посіли помітне місце у російській поезії. Цей етап творчості О. Блока ознаменований створенням віршів, які згодом увійшли до трилогії ліричних драм: «Балаганчик», «Король на площі», «Незнайома» (усі – 1906 р.), а також до книжок «Несподівана Радість» і «Сніжна маска» (обидві – 1907 р.).

Поет почав роботу в царині критики та художнього перекладу, виникли літературні зв'язки, переважно в середовищі символістів (В'яч. Иванов, Д. Мережковський, З. Гіппіус – у Петербурзі; А. Бєлий, В. Брюсов – у Москві). Ім'я О. Блока ставало дедалі популярнішим.

У 1903–1906 рр. поет частіше звертався до соціальної тематики. Змістом його творів стала «повсякденність» (часом сприйнята крізь призму містики). У вірші «Незнайома» (1906) ліричний герой схвильовано вдивляється у прекрасну відвідувачку заміського ресторану, марно намагаючись дізнатися, хто перед ним: утілення Високої Краси, образ «давніх повір'їв» чи привокзальна «потвора» зі світу п'яниць «з очима кроликів»?

ЦЕ ЦІКАВО

У грудні 1913 р. О. Блок познайомився з А. Ахматовою. Вона відвідала поета, принесла із собою тритомник його віршів. Перші два томи поет підписав: «Ахматовій – Блок», а третій підпис – «Красота страшна, – Вам скажут» – був рядком його вірша, що згодом увійшов до всіх його поетичних збірок.

Безтілесно-музичний стиль О. Блока чудово підходив для зображення туманів і міражів химерно-ілюзорного Петербурга. Це містичне місто і сновидіння, які зринали в ірреально-імлістій атмосфері північних невських боліт, стали основою поезії Блока. Ледь він «торкнувся землі» після перших містичних польотів, Прекрасна Дама зникає з його віршів. Її змінює Незнайомка, теж нематеріальне, однак пристрасне, вічно присутнє марево. Надзвичайно чітко вона

проступає в «Незнайомій» завдяки поєднанню реалістичної іронії з романтичним ліризмом. Новий спосіб відтворення дійсності О. Блок називав «містичним реалізмом», виокремлюючи в ньому тяжіння до зображення буденного життя й уявлення про злу, «диявольську» природу земного буття.

Жовтневий переворот 1917 р. із його жахами, анархією та кров'ю Блок сприйняв цілком позитивно, як вияв усього, що він ототожнював із душею Росії – нестримною й неконтрольованою душею заметілі, хуртовини. Цю концепцію більшовицької революції втілено в його останній і найбільшій поемі – «Дванадцять» (1918). У творі йдеться про червоногвардійців, які патрулюють вулиці Петрограда взимку 1917–1918 рр. Проте Блок асоціює цифру «дванадцять» із дванадцятьма апостолами, а наприкінці поеми з'являється постать Христа, який указує червоногвардійцям дорогу, хоча й проти їхньої волі. Христос у О. Блока, звісно, не тотожний біблійному, однак в атеїстичному СРСР навіть згадка про Бога заборонялася (тому рядки оригіналу «...в белом венчике из роз // Впереди – Иисус Христос» часто замінювали на ідеологічно правильне: «...в белом венчике из роз – // Впереди идет матрос»).

Не дивно, що колишні друзі О. Блока сприйняли поему «Дванадцять» як його ідеологічну зраду та підлабузництво перед новою владою і, ледь забачивши поета, переходили на інший бік вулиці, аби не подавати йому руки, а то й демонстративно плювали йому вслід (як Зінаїда Гіппіус).

Тоді ж, у січні 1918 р., поет написав свій останній твір – «Скіфи», в якому розвивав традицію створення поезій-погроз на адресу Заходу, що час від часу лунали з Росії (наприклад, вірш О. Пушкіна «Наклепникам Росії», 1831).

Поет ще намагався продовжувати роботу над поемою «Відплата», однак безрезультатно. Блок смертельно втопився, почувався виснаженим і спустошеним. Хоча він і не потерпав у холодному й голодному Петрограді, оскільки більшовики про нього дбали, однак він став «мерцем» задовго до своєї фізичної смерті: таким було одностайне враження всіх, хто бачив О. Блока в цей період. Помер поет від серцевої хвороби 9 серпня 1921 р.

У поезії О. Блока, немов у дзеркалі, відобразилися надії та сподівання, драматизм і розчарування початку ХХ ст. Він справді був «трагічним тенором епохи» (А. Ахматова).

Щовечора над ресторанами,
Де шал гарячий не приглух,
Правує окриками п'яними
Весни хмільний і тлінний дух.

Удалині, в нудоті вуличній,
Над заміським затишшям дач,
Ледь золотіє крендель в булочній
І ріже слух дитячий плач.

І кожний вечір, за шлагбаумами,
Заламуючи котелки,
Серед канав гуляють з дамами
На всякий дотеп мастаки.

Там кочети скриплять над озером,
І чується жіночий виск,
А в небі, все схопивши позирком,
Байдуже скривлюється диск.

І мій єдиний друг, наморений,
В моїм видніє келишку
І, тайним хмелем упокорений,
Як я, таїть журбу важку.

А там, біля сусідніх столиків,
Лакеї заспані стирчать,
І пияки з очима кроликів
«In vino veritas!»¹ кричать.

І кожен вечір, в час умовлений
(Чи це не мариться мені?),
Дівочий стан, шовками зловлений,
Пливе в туманному вікні.

Вона повільно йде між п'яними,
І все зажурена, одна,
Духами дишачи й туманами,
Сідає мовчки край вікна.

І віють давніми й оздобними
Повір'ями тугі шовки,
І брилик з перами жалобними,
І персні гарної руки.

Чудною близькістю закований,
За темну я дивлюсь вуаль –
І бачу берег зачарований
І чарами пойняту даль.

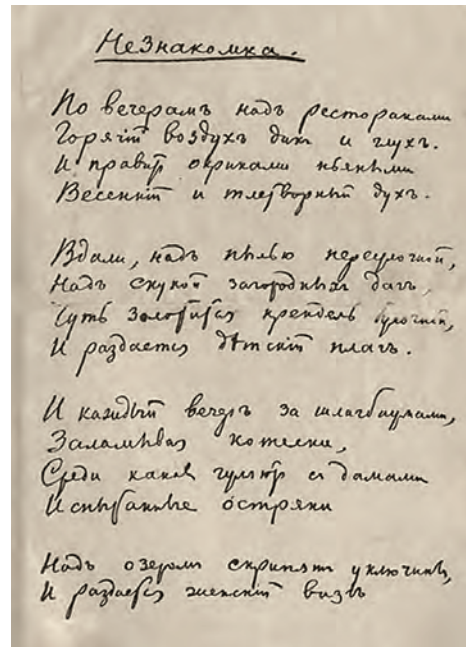
Мені всі тайнощі довірено
З чийсь сонцем заодно,
І душу всю мою незмірену
Терпке пронизує вино.

І, сколихнувшись, пера струсячі
У мозку тріпотять моїм.
І очі сині-сині, тужачи,
Цвінуть на березі смутнім.

В моїй душі є скарб, і вручено
Від нього ключ лише мені!
Потворо захміліла й змучена,
Це правда: істина – в вині!

*Переклад з російської
Михайла Литвинця*

▼ «Незнайома». Автограф Олександра Блока



¹ Істина у вині (латин.).



▲ Лев Бакст. Ілюстрація до вірша Олександра Блока «Незнайома». 1907

Вірш «Незнайома» О. Блок написав 24 квітня 1906 р. у приміському дачному селищі Озерки, куди на літо переїжджав майже весь Петербург. Цей твір увійшов до циклу «Місто» (1904–1908) і став етапним у формуванні самобутньої блоківської поезики, своєрідною візитівкою поета.

Після осмислення російської революції 1905 р. у свідомості О. Блока відбувся переворот. Основним у його сприйнятті стало відчуття туги, зневіри та відчаю. Навколишній світ для нього перетворився на «страшний світ». Блок виступив проти його жорстокості, що перетворює все високе та шляхетне на предмет торгу. Тут царюють жорстокість, брехня та страждання,

і виходу з цього глухого кута не видно... Для мовчазної, заглибленої у себе душі поета увесь світ – «балаган і позорище» (цими двома словами у допетровській Московії називали театр). Можливо, поет так і залишився б зануреним у містичні сновиддя, якби його не хвилювали «людські мешканці міста». Адже там – «у магічному вихорі й світлі – жахливі й прекрасні видіння життя». У його поезії з'являється образ міста і міського життя, які його притягують і відштовхують водночас, адже місто – це символ бездушного «страшного світу», приреченого на неминучу загибель. Замість Прекрасної Дами з'являється *Незнайома*. Напівнаत्याки й туманні, а часом і містичні тіні змінюються повнокровними картинами та образами. Такий (а не символістсько-туманний) Блок був незвичним і незрозумілим для друзів-символістів. Невипадково саме тоді поет і порвав із ними. Його новаторські шукання вони сприйняли як зраду символізму. Андрій Бєлий зауважив, що Блок – поет «Златокудрої царівни» був дорогим небагатьом, а Блок «Незнайомої» – став улюбленцем багатьох, і це погано.

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

Щовечора над ресторанами,
Де шал гарячий не приглух,
Правує окриками п'яними
Весни хмільний і тлінний дух.

Він ніби нагнітає неприємне враження від довкілля, вживаючи знижену лексику: замість каналів – «канави», замість принадного жіночого сміху – «чується жіночий виск», а опоетизований романтиками місяць доповнює сумну картину: «все схопивши позирком, байдуже скривлюється диск». У перших строфах перед читачем розгортається картина обивательських буднів, де панують вульгарність і нищість. Здається, що ця примітивна і в'язка реальність рухається по колу і вирватися з неї неможливо. Ліричний герой не приховує своєї відрази до неї. Навіть весняна природа, яка надихнула майже в цей же час Блока на оду «Весно, весно, без меж і без краю...», постає тут непривабливою та позбавленою будь-якого романтичного ореолу. Ліричний герой тоне у багні буденності, з якої його може врятувати лише диво... І таким дивом стає з'ява Незнайомої, від якої лірич-

ний герой у захваті. Адже він сприймає її як символ іншого, «нетутешнього» життя, яке протистоїть вульгарній буденності. Він буквально зачарований Незнайомою:

Чудною близькістю закований,
За темну я дивлюсь вуаль –
І бачу берег зачарований
І чарами пойняту даль.

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

Насамкінець слід зауважити, що образ Незнайомої – це новий крок у розробці концепції Прекрасної Дами (пригадаймо відповідний блоківський цикл). З одного боку, вона, попри весь жалюгідний антураж «привокзального ресторану», і є Чарівною Дамою, що «дихає туманами». З іншого – це вже не захмарно-містична красуня, а цілком «приземлена жінка», до якої ось – рукою подати... А втім, це не єдине можливе тлумачення, оскільки Блок – символіст. А символ неможливо вичерпати до дна...

1. Хто і як вплинув на творчість О. Блока?
2. Чи згодні ви з тим, що О. Блок – «трагічний тенор епохи»? Відповідь аргументуйте.
3. Яку назву мав дебютний цикл віршів О. Блока? Про яку саме жінку в ньому йдеться? Які жіночі образи з'являються в його творах згодом? Чому відбувається така зміна?
4. Як головна героїня циклу «Вірші про Прекрасну Даму» порівнюється з Незнайомою? Чи є між ними щось спільне? А що їх відрізняє? Чим можна пояснити таку позицію поета?
5. Чи можна образ Незнайомої з однойменного вірша О. Блока назвати символом? Чому?
6. Які елементи символізму (сугестія, звукопис, натяк, символи тощо) наявні у віршах О. Блока? Яку роль вони виконують? Наведіть конкретні приклади.
7. Напишіть твір про життєвий і творчий шлях О. Блока на одну з тем: «Трагічний тенор епохи»; «У темні заходжу храми, творю свій бідний обряд. // Там жду Прекрасної Дами в мигтінні червоних лампад»; «Як пам'ятник початку віку людина ця стоїть».

ВІДЛЮННЯ

Ліна Костенко

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волося мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до росинки.

Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима...

Правда совісті «срібної доби»...

АННА АХМАТОВА

Вірші

«Із лігвища змієва, із града із Києва, не жінку я взяв, а чаклунку», – так писав про Анну Ахматову її чоловік, відомий російський поет-акмеїст Микола Гумільов. І справді, його обраниця жила в Києві, місті, яке не могла забути все життя... Як же сталося, що «київська чаклунка» стала гордістю російської поезії?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

АННА АХМАТОВА

(1889–1966)

Анна Ахматова (Анна Андріївна Горенко) народилася 11 червня 1889 р. в родині морського інженера, колишнього викладача Миколаївського юнкерського училища, в передмісті Одеси. Через рік родина переїхала до Царського Села (тепер м. Пушкіно Ленінградської області РФ). Майбутня поетеса стала ученицею царсько-сільської Маріїнської гімназії, але зв'язків з Україною не поривала. У 1905 р., після розлучення батьків, вони з матір'ю переїхали до Євпаторії. Завершувала освіту в Києві: у 1906–1907 рр. вчилася в Фундуклеївській гімназії, у 1908–1910 рр. – на юридичному відділенні Вищих жіночих курсів.

25 квітня 1910 р. «за Дніпром в сільській церкві» Анна повінчалася з російським поетом Миколою Гумільовим. Медовий місяць подружжя провело в Парижі.

Потім поетеса переїхала до Петербурга і до 1916 р. жила переважно в Царському Селі.

Навчалася на Вищих історико-літературних курсах М. Раєва. 14 червня 1910 р. відбувся її поетичний дебют, а з 1911 р., обравши за псевдонім прізвище своєї прабабусі по материнській лінії, поетеса почала друкуватись у петербурзьких журналах, зокрема в «Аполлоні». На стилістику ранніх поезій Ахматової помітно вплинули проза норвезького письменника Кнута Гамсуна, поезія В. Брюсова й О. Блока. Вона увійшла до молодіжної спілки митців «Цех поетів», стала його активною учасницею та секретарем.

Про початок свого літературного шляху Ахматова писала так: «1910 р. чітко намітилася криза символізму, і поети-початківці вже не приставали до цієї течії.



▲ Анна Ахматова

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

► Анна Ахматова (перша ліворуч) із мамою, братами і сестрою

Одні йшли до футуризму, інші – до акмеїзму. Разом із моїми товаришами по першому “Цеху поетів”, Мандельштамом, Зенкевичем і Нарбуттом, я стала акмеїсткою... Наш бунт проти символізму абсолютно виправданий, оскільки ми відчували себе людьми ХХ ст. і не хотіли залишатись у попередньому».

1912 року вийшла друком перша збірка А. Ахматової «Вечір». Передмову до неї написав авторитетний поет і перекладач М. Кузмін, який зазначав, що молодій поетесі відкривається «милий, радісний і сумний світ», однак насиченість психологічних переживань викликає передчуття майбутньої трагедії. Критики співвідносили поетичне світосприймання А. Ахматової з тенденціями, характерними для нової поетичної школи. У її віршах вони побачили не лише модну тоді реалізацію ідеї «вічної жіночності», вже не пов'язаної із символізмом, а й «витонченість» психологічного малюнку.

Наступна книжка Ахматової «Чотки» (1914) ніби продовжила ліричний сюжет «Вечора». Якщо збірка «Вечір», у якій відчутний вплив символізму, мала невеликий наклад (300 примірників) і була розрахована на вузьке коло читачів, то збірка «Чотки» отримала високу оцінку в пресі й мала такий успіх, що її перевидавали кілька разів. Обидві книжки об'єднані впізнаваним образом героїні, тому читачі сприйняли їх як «ліричний щоденник». Нова збірка засвідчила, що Анна Ахматова як поетеса розвивається не за рахунок розширення тематики, а завдяки поглибленому психологізму.

Після «Чоток» до Ахматової прийшла слава. Її лірика, як іронічно зауважила сама авторка, зацікавила не лише «закоханих гімназисток». Шанувальниками поетеси стали тогочасні літератори-початківці: Марина Цветаєва, Борис Пастернак. Стриманіше, але також прихильно до А. Ахматової поставилися вже маститі Олександр Блок і Валерій Брюсов.

Основною темою ранньої поезії Ахматової є кохання, переважно нерозділене й глибоко драматичне. Через це В. Брюсов порівняв її ліру з «інструментом, який має лише одну струну». Проте вірші Анни Ахматової підкуповують тонким психологізмом, зумовленим великим, усепоглинальним почуттям (чимось вони нагадують таку саму щирю й душевно напружену поезію Сапфо).



◄ Амедео Модільяні. Анна Ахматова. 1911

З італійським художником і скульптором-модерністом Амедео Модільяні (1884–1920) Анна Ахматова познайомилася 1910 р. в Парижі. Як вона згадувала, того літа часто йшли теплі дощі, і Модільяні ходив із величезною, дуже старою чорною парасолею, під якою вони годинами сиділи в Люксембурзькому саду. У два голоси вони читали Верлена, якого обидва знали напам'ять, раділи, що пам'ятали ті самі чотиривірші.

Хоча в ранніх віршах поетеси ще відчутний вплив символізму, однак уже тоді її живі й трепетні жіночі образи протистояли умовним зображенням символістів. Відкидаючи притаманні їм абстрактність і туманність (Вічна Жіночність, Незнайома та ін.), Ахматова наголошує на життєвій правдивості створюваного нею портрета жінки. Програмовими в цьому сенсі є рядки вірша 1912 р. із зовнішніми ознаками буденної драми: «Ти листа мого, любий, не кидай, // До кінця дочитай його ти. // Незнайомою бути набридло, // Нетутешньою поруч іти...»¹.

Водночас образ ліричної героїні Ахматової не приземлений. Хоча героїні її віршів різні, їх об'єднує неприборканість пристрасного почуття і непокірливість, а вирізняє поєднання внутрішньо суперечливих почуттів, душевного болю й радості. «Болю безвихідний, слався тепер!» – так незвично починається балада «Сіроокий король» (1910). Страждання, приховане за зовнішніми веселоцями, характеризує душевний стан покинутої жінки у вірші «Мене покинув в молодик ти...» (1911): «Оркестр щось жартівливе грає, // І усміхаються уста. // Та серце знає, серце знає, // Що ложа п'ятая – пуста!».

Із наближенням Першої світової війни у поетеси загострювалося відчуття драматизму й посилювалася внутрішня тривога, водночас ширшим ставав тематико-емоційний спектр її лірики. О. Блок у статті «Без божества і без натхнення» (1921), різко критикуючи акмеїстів, далеких від проблем сучасності, пророчо виокремив з-поміж них Анну Ахматову. Згодом у акмеїстів почала з'являтися ура-патріотична риторика: «Щоби Цар-Христос нашій раті дав // Вінець золотих перемог» (М. Кузмін. «Моління»). Іноді такі вислови навіть переростали у бравурні погрози іншим народам (як свого часу в «Наклепниках Росії» Пушкіна чи пізніше у «Скіфах» Блока). Причому нерідко з відсиланням до фактів не власне російської, а привласненої історії, як, наприклад, в акмеїста С. Городецького: «Росія знов прийде в Царград, // Хрести на храмах заблищать, // А мінарети упадуть...» (як відомо, часи Царграда – це доба не Росії, а Київської Русі).

І в цьому дружньому хорі квасного патріотизму сумний і сердечний голос Анни Ахматової лунав самотою. У її віршах «Липень 1914», «Пам'яті 19 липня 1914», «Втіха», «Молитва» та інших війна поставала лихоліттям, народною бідую: «Над малятами стогнуть солдатки, // Вдів ридання по селах дзвенить». У вірші «Травневий сніг» (1916) переживання передчасної загибелі молоді, утілене в пейзажній паралелі «жорстокої, студеної весни», яка «бруньки набубнявілі убиває», прозвучало в тонах високої біблійної скорботи:

І юні смерть такий жахливий вид,
Що вже не в змозі божий світ зорить я,
В мені печаль, яку цар Давид
По-царськи жалував тисячоліттям.

З 1924 р. Ахматову не друкували. 1926-го мало вийти двотомне зібрання її віршів, проте цього не сталося. Лише в 1940 р. побачила світ невелика збірка «Із шести книг», а дві наступні аж у 1960-ті – «Вірші» (1961) і «Плин часу» (1965).

У трагічні часи сталінського терору та Другої світової війни (1939–1945) Ахматова розділила долю більшості своїх співвітчизників, переживши арешт чоловіка, сина, загибель друзів, відлучення від літератури згідно з партійною

¹ Тут і далі, якщо не зазначено інше, переклади автора підручника.

постановою 1946 р. Попри жорстокість часу, в Ахматовій жив незламний дух високої класики, визначаючи і її творчу манеру, і стиль поведінки. Головний твір цього періоду – поема «Реквієм» (написана в 1935–1943 рр., доповнена в 1957–1961 рр.), а в СРСР опублікована вже після смерті поетеси.

Найважливішою рисою поетичного світосприймання А. Ахматової літературознавець Б. Ейхенбаум вважав «відчуття свого особистого життя як життя національного, народного, у якому все знакове та загальнозначуще. Звідси – вихід в історію, у життя народу, звідси – особливого роду мужність, пов'язана з відчуттям обраності, місії, великої та важливої справи».

Творчість Ахматової як помітне явище культури ХХ ст. здобула широке визнання. У 1964 р. вона стала лауреатом міжнародної премії «Етна-Таорміна» (Італія), у 1965 р. отримала ступінь почесного доктора літератури Оксфордського університету (Велика Британія).

5 березня 1966 р. А. Ахматова померла в с. Домодедово, похована на Комаровському кладовищі поблизу Ленінграда (тепер Санкт-Петербург).

1944 року Анна Ахматова повернулася з евакуації до зруйнованого Ленінграда: «Страшна примара, яка прикидається моїм містом, так вразила мене, що я змалювала цю мою зустріч з ним у прозі... Проза завжди здавалася мені і таємницею, і спокусою. Я від початку все знала про вірші – я ніколи нічого не знала про прозу».

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

КИЇВ

Древній град неначе вимер,
Дивний мій приїзд.
Над рікою Володимир
Чорний хрест підніс.
Шелестливі липи й в'язи –
Трепетний нічліг.
Зір вознесені алмази
Богові до ніг.
Шлях мій слави та офіри
Тут закінчу я.
Й ти, що був мені до міри,
І любов моя.

Літо 1914

Переклад з російської Дмитра Павличка

Значна частина життя Анни Ахматової пов'язана з Україною: Одеса, Євпаторія, Київ, Слобідка-Шелехівська Хмельницької області, де пройшли останні роки життя її матері й молодшої сестри...

Чоловік поетеси М. Гумільов журився, що нічого не зміг удіяти з її «українською упертістю». А в самій Ахматовій ставлення до України було складним і неоднозначним. Вона стверджувала, що не любила Україну та її мову, водночас усвідомлювала свій нерозривний зв'язок із рідним краєм. Григорій Кочур згадував, як Ахматова обурилася, коли припустили, що вона перекладала збірку І. Франка за підрядником, тобто не знала української мови: «Ви, здається,



◀ Натан
Альтман.
Портрет
Анни
Ахматової.
1914

забули, що моє прізвище Горенко!». Тож можна погодитися з О. Смольницькою, яка зауважила: «Якщо в молодості Ахматова ідентифікувала себе з материнським родоводом, то в зрілості повернулася до батьківського коріння. В юності вона зреклася батьківського прізвища для поезії, а в зрілості повернулася до своїх витоків». А батько Ахматової вів свій родовід від козацької старшини!

Саме в Києві маленькій Анні Горенко було провіщено її долю. За переказом, ще дівчинкою вона гуляла у Маріїнському парку і знайшла застібку у формі ліри. Няня сказала, що їй судилося стати поетесою. А з циклу «Київський зошит» (1909) почався її шлях у літературу.

Вірш «**Київ**» Ахматова написала влітку 1914 р. Цей рік розділив життя світу на до і після війни. Перша світова війна назавжди змінила Європу та зруйнувала звичне життя й усталений порядок. Вірш вражає пророчим передбаченням тернистого «шляху слави та офіри», на який стала Анна Ахматова. Нічний київський пейзаж із шелестливими липами та в'язами, пам'ятником Володимиру Хрестителю, який видно з Дніпра, просякнутий містичними відчуттями тривоги та водночас надії.

Виразально-зображальні засоби за експресією можна поділити на дві частини. Одна – піднесено-патетична: давній град; Володимир Великий як символ змін, які відкривають нові духовні горизонти; яскраві літні зорі, що віддзеркалюються у воді; кохання... Інша – бентежно-фатальна: нічна тиша навіть тривоги та внутрішню напругу; чорний хрест як символ очікування чогось непоправно-неминучого; шлях офіри (пожертви) і кохання як єдиний оберіг у житті...

1. Як співвідноситься епіграф «...Над почесні, над юність, над свободу // Я ставлю Музу, гостю палахку» з особливостями життєвого і творчого шляху А. Ахматової?
2. Як життя і творчість А. Ахматової пов'язані з Україною?
3. Чим відрізняються жіночі образи Ахматової від образів у поезіях символістів? Про який образ відомого поета-символіста згадує А. Ахматова: «Незнайомою бути набридло...»? Як ця творча суперечка ілюструє перебіг російського літературного процесу початку ХХ ст.?
4. Яку роль у вірші «Київ» відіграє контраст, чи впливає він на експресію твору? Відповідь аргументуйте.
5. Поясніть значення метафори «шлях мій слави та офіри». Чи пов'язана вона з постаттю Володимира? Обґрунтуйте відповідь.
6. За допомогою яких виразально-зображальних засобів відтворюється атмосфера тривоги та неспокою?
7. До кого звертається лірична героїня вірша? До якого різновиду лірики – інтимної чи філософської – можна віднести цей вірш? Відповідь аргументуйте.

* * *

В київськiм храмі Премудрості Бога
Поклялась я тобі край святого стола,
Що буде моєю твоя дорога,
Куди б вона не вела.
Все те почули янголи злотні
І в білій труні Ярослав.

Як голуби, в'ються слова незворотні,
Що їх мені Бог послав.
Коли мені тяжко, я бачу ікону
І сходинок дев'ять на ній.
І в голосі грізнім Софійського дзвону
Вчувається голос твій.

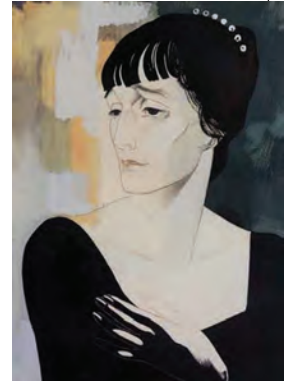
1915

Переклад з російської Дмитра Павличка

На початку ХХ ст. під впливом філософів-містиків і письменників-символістів російська інтелігенція зацікавилася вченням про Софію як Премудрість Божу, яка є першообразом, покладеним Богом в основу творіння, і водночас є благою звісткою про подолання смерті та воскресіння. Це було дуже актуально на початку Першої світової війни, коли масштаби прийдешньої катастрофи окреслювалися щораз чіткіше. До того ж храм Святої Софії у Києві відіграв особливу роль у духовному становленні Анни Ахматової. Однокласниця поетеси В. Беєр згадувала: «Київська весна. Сині сутінки. Над площею густо, повільно лунає благовіст. Хочеться зайти в древній храм св. Софії, але я ж належу до “передових” і до церкви мені не личить ходити. ...Ліворуч у темному боковому вівтарі вимальовується знайомий своєрідний профіль. Це Аня Горенко. Вона стоїть нерухомо, тонка, струнка, напружена. Погляд зосереджено спрямований вперед. Вона нікого не бачить, не чує. Здається, що й не дихає... Відчуваю, що заважати їй не можна... Я виходжу з церкви. Горенко залишається і зливається зі старовинним храмом».

Вірш «**В київськiм храмі...**» написано у 1915 р. За початковим задумом, його мали надрукувати 1917 р. у збірці «Біла зграя». Однак Ахматова вилучила твір, і він чекав на друк довгих шість десятиліть...

Лірична героїня вірша «В київськiм храмі...» у соборі Святої Софії складає обітницю чи то Богу, чи то коханому, чи ще комусь. Свідками цієї клятви стали «янголи злотні» (золоті мозаїки Софії?) та мощі Ярослава Мудрого, які тоді зберігалися в білому мармуровому саркофазі. Образи вірша графічно чіткі й прозорі: саркофаг Ярослава Мудрого, дзвони та ікона Святої Софії, лірична героїня, що молиться біля вівтаря. Змісту молитви-обітниці ми не знаємо. Але метафори-паралелізму (небесні янголи – золоті мозаїки Софії, слова молитви – голуби у небі, церковний дзвін – голос того, до кого звертається лірична героїня) переконують нас, що це не пересічна подія, а надзвичайно важливе дійство, яке визначить її подальше життя. Поезія має трагічне емоційне обрамлення. Вона починається з образу дороги, з відчуття неминучості страшних випробувань («Буде твоєю моя дорога, куди б вона не вела») і закінчується грізним голосом софійського дзвону. Вірш просякнутий настроями трагічного оптимізму, який дарує ікона Богородиці, Стіни Нерушимої, яка є уособленням захисту, заступництва та оборони, що їх дарує Небесна Цариця (щоправда, в самій описі ікони Ахматова припустилася помилки, оскільки там зображено насправді не дев'ять, а сім сходинок).



▲ Юрій Анненков.
Портрет А. А. Ахматової. 1921

1. Що ви знаєте про історію храму Софії у Києві? Кого вважають його засновником? Які духовні та мистецькі скарби зберігаються у ньому?
2. Підготуйте мультимедійну презентацію про іконостас і мозаїки Софії Київської.
3. Яку роль у духовному становленні Ахматової відіграли київські святині? Чи можна цей вірш назвати автобіографічним? Відповідь аргументуйте.
4. Чи мають символічне значення образи Володимира Хрестителя та Ярослава Мудрого у віршах Ахматової? Відповідь обґрунтуйте.
5. Знайдіть звукові та зорові образи у вірші «В київськiм храмі...». Що їх поєднує? В оповіданні «Пісня про Правду» Р. М. Рільке, говорячи про українські ікони, називає їх

верстовими каменями Бога, опорою і знаком на шляху. Чи погодилася б із цим твердженням лірична героїня Ахматової? Чому?

6. Яка деталь вказує, що лірична героїня молиться перед іконою Софії, Премудрості Божої? Чи допомагає сакральне значення цієї ікони краще зрозуміти ліричну героїню і її духовні поривання?

7. Р. М. Рільке та А. Ахматова перебували у Києві майже в один і той самий час. Що об'єднує їхні твори, написані в Києві? Чим це можна пояснити? Яким постає Київ у віршах Ахматової?

РЕКВІЄМ (скорочено)

По чужинах не шукала зроду
Я притулку для своїх скорбот.
Я була тоді з моїм народом –
Там, де був, на лихо, мій народ.
1961

ПРИСВЯТА

Горе це і гори пригинає,
І ріка під кригою стає.
У в'язниці виходу немає,
Там, за муром, каторга конає,
Смертний смуток п'є.

А для когось віє свіжий вітер,
Лине захід в золоті зірок.
Ми не бачимо, бо є на світі
Тільки скреготи несамовиті
Та важкий солдатський крок.

Мов до церкви, вдосвіта вставали,
Здичавілим містом йшли туди,
Зустрічались, з мертвих повставали,
А надія плакала з води.

Вирок... Наче смерть у серце вступить.
Відокремлена вже і від них, –
Наче з кров'ю вирвуть з серця стукіт,
Наче вдарять підло і підступно.
Та ідеш... Не падаєш із ніг.

Де оті, кого пізнала зблизька
У лихий недолі двох років?
Що їм плаче віхола сибірська,
Що гойдає місячна колиска?
Їм присвячую прощальний спів.

Березень 1940

ВСТУП

Це було, коли в нас посміхався
Тільки мертвий – ні втрат, ані грат,
Коли власної тіні сахався
Біля власних в'язниць Ленінград.

І коли, збожеволівши з муки,
Йшли приречених цілі полки,
І в знедоленій пісні розлуки
Захлинались станційні гудки.

Зорі смерті ми вчилися плекати.
Безневинно розчавлено Русь
Під скривавленим чоботом ката
Та під шинами чорних марусь¹.

1.
Як забрали тебе на світанні,
За труною неначе ішла.
Плач дитячий почув ти востаннє,
Під божницею свічка спливла.

На вустах твоїх посміх-приблуда,
Смертний піт відчуваю здаля.
Як стрілецька дружина, я буду
Голосити на вежі Кремля.

1935. Січень. Москва

2.
Тихо ллється тихий Дін,
Жовтий місяць входить в дім.

Прослизає поміж стін,
Бачить жовтий місяць тінь.

¹ «Чорна маруся» (те саме, що й «воронок») – машина для перевезення арештантів.

Жінка ця у самоті,
У знеможі, в небутті.

Син в неволі, муж – в землі.
Помоліться по мені!..

4.
Показати б тобі, любительці
Насміхатися до нестям,
Царськосільській веселій жительці,
Що накоють з твоїм життям –

Як трьохсотою, з передачею
Ти затерпнеш біля воріт
І сльозою, іще гарячою,
Пропечеш новорічний лід.

Як тополя в'язнична хилиться, –
Не шелесне. А скільки там
Безневинних життів у потилицю...
1938

5.
Вже другий рік кричу на крик –
Тебе додому кличу.
Я кату кидалась до ніг,
Мій сине і мій відчаю.

Все переплуталось, повір,
Мені не розібрати,
Хто тут людина, хто тут звір,
Коли чекати страти.

Лиш квітів золоте шиття,
Кадильний дзвін, передчуття,
Неначе скоро сезну.

І в очі дивиться мені
В своїй безмежній однині
Та зірка величезна.
1939

6.
Легко пролітають тижні.
Що це, як мені збагнуть,
Як до тебе зазирнуть
Білі ночі дивовижні.

► Біля в'язниці

Зазирають знов і знов
Круковим запеклим оком.
При хресті твоїм високім –
Смерть, в'язниця і любов.
1939. Весна

7.
ВИРОК
І упало скам'яніле слово,
Поховало начебто живцем.
То нічого. Я була готова.
Якось там переживу і це.

В мене справ сьогодні забагато:
Треба пам'ять знищить до ноги,
Треба душу у каміння вбгати,
Треба вчитись до життя снаги.

Бо інакше... Святом небувалим
Літо мліє під вікном моїм.
Я давно оцей передчувала
Світлий день і спорожнілий дім.
1939. Літо. Фонтанний дім

8.
СМЕРТІ
Ти прийдеш все одно – то опір не чиню,
Чекаю, бо вже понад силу скрута.
Я світло вимкнула і двері відчиню
Тобі, омріяна отруто.

Хоч би в якому вигляді – скоріш.
Чи кулею отруєною в лоба,
Злочинцем, що у тїнь ховає ніж,
Чи жаром смертної хвороби.



Чи казкою, з якої вже нудить,
Проте її довіку не забуду, –
Щоб шапці голубій мене збудить
І зблідлому заляклому кербуду.

Все байдуже. Вирує Єнісей.
Зоря Північна сяйвом лине.
І синій блиск укоханих очей
Тепер останній жах поглине.

*19 серпня 1939.
Фонтанний дім*

9.
Так, божевілля, мов крилом,
Душі накрило половину,
І вогняним п'янить вином,
І в чорну кличе домовину.

Я зрозуміла, що йому
Віддати перемогу маю,
Бо я пірнула у п'ятому,
Де я собі чужою марю.

І не дозволено мені
Нічого із собою взяти,
Бо не перепросити, ні,
Оту недолю заповзятю:

Жахливих синових очей –
Закам'янілого страждання,
Ні сліз, ні зайвих вже речей,
В'язничних зустрічей жадання,

Ні прохолоди милих рук,
Ні лип, схвильованих до краю,
Ні той далекий перегук –
Слів, із якими помираю.

4 травня 1940

10.

РОЗП'ЯТТЯ

*«Не ридай мене, мати,
во труні суццю».*

І
Хор янголів співати славу вийшов,
Розплавилася небо у вогні.
Рік батькові: «Пощо мене залишив?»
І матері: «О, не ридай мені...»

П
Магдалина сліз спинить не може.
І найкращий учень скам'янів.
Місця, де застигла Матір Божа,
Поглядом ніхто не осквернив.

ЕПЛОГ

П.
І знов поминальний наблизився час.
Я бачу, я чую, торкаюся вас.

І ту, що насилу свій погляд здійма,
І ту, що її вже на світі нема.

І ту, дуже гарну, та дуже бліду,
Що каже: «Сюди, як додому, іду».

Хотіла б я кожній належне віддати,
Та список відібрано, ніде спитати.

Зіткала хустину для донь і для вдів
Із тих, що у них же підслухала, слів.

Я їх пам'ятаю, слова віднайду
І знову згадаю в прийдешню біду.

Якщо ж мені стулять навечно вуста,
Котрими Росія кричить із хреста, –

Так само вони пригадають мене,
Допоки мій день поминальний мине.

Якщо ж коли-небудь в країні моїй
Надумають пам'ятник ставити мій, –

Я згодна на це вшанування сумне,
Та тільки умова – не ставте мене

Ні там, біля моря, де зріс мій бузок:
Останній із морем урвався зв'язок,

Ні в Царськiм, де є заповідні місця,
Де тiнь безневинна блукає оця;

А тут, де простояла триста годин
І де пожалів мене хоч би один.

Бо вже і в омріяній смерті боюсь
Забути я гуркоти чорних марусь.

Забути, як грюкали двері у двір
І вила стара, як поранений звір.

І хай з металевих незрушних повік
Стікає сльозою розплавлений сніг,

І горлиця стогне в'язнична в імлі
І повагом йдуть по Неві кораблі.

1940. Березень. Фонтанний дім

Переклад з російської
Валерії Богуславської

ЗІ СПОГАДІВ СУЧАСНИКА

Під час війни Ахматова дала мені на зберігання папку. Таку товсту. Я була менш «культурною», ніж молодь зараз, і не здогадалася зазирнути в неї. Потім, коли заарештували сина вдруге, Ахматова спалила цю папку. Це були, як тепер прийнято називати, «спалені вірші». Мабуть, треба було зазирнути і переписати все, але я була, за теперішніми поняттями, неосвіченою.

Файна Раневська

Анна Ахматова писала поему з 1935 по 1961 р. і боялася тримати записаний текст удома, тому рукопис знищила. У 1940–1950-х рр. про поему знали тільки її найближчі люди, які зачували вірші напам'ять, і жоден її не зрадив. До поеми Ахматова повернулася в 1960-ті рр. Відтоді твір поширювався через самвидав, повністю надрукований 1987 р.

Це один із перших відомих поетичних творів, присвячених жертвам великого терору більшовицької влади 1930-х рр. У передмові Ахматова переповідає історію створення поеми: «У страхітливі роки “єжовщини” я простояла сімнадцять місяців у в'язничних чергах у Ленінграді. Одного разу хтось “упізнав” мене. Тоді жінка з блакитними губами, яка стояла за мною і яка, звісно, ніколи в житті не чула мого імені, спам'яталася від заціпеніння, що ним усі ми були скуті, і запитала мене на вухо (там усі розмовляли пошепки): “А це ви можете описати?”. І я сказала: “Можу”. Тоді щось схоже на усмішку промайнуло тим, що колись було її обличчям».

Поетеса дотримала слова, адже знала з власного досвіду, що таке сталінські репресії. У 1921 р. розстріляли її першого чоловіка, поета М. Гумільова. Сина Ахматової, Льва Гумільова, виключили з Ленінградського університету і заарештували в 1935 р. За сприяння Б. Пастернака їй вдалося звернутися з листом до Сталіна. Сина відпустили, проте в жовтні 1938 р. заарештували вдруге. Цього разу нічого не допомогло: його засудили до 10 років таборів, які згодом замінили п'ятирічним ув'язненням. Чоловіка Ахматової, мистецтвознавця М. Пуніна, арештовували тричі, він помер у таборі.

Перші начерки «Реквієму» датовано 1934 р. Спочатку поетеса збиралася створити ліричний цикл, який згодом трансформувався у поему. Найінтенсивніше вона працювала над твором у 1938–1940 рр., після другого арешту сина.

Назва поеми пов'язана з першими рядками католицької заупокійної служби: «Requiem aeternam dona eis, Domine, // Et lux perpetua luceat eis», що означає «Покій вічний даруй їм, Господи, // і світло вічне хай світить їм». Епіграф до поеми, який Ахматова



► Микола Гумільов і Анна Ахматова із сином Львом. 1915

взяла з вірша, написаного 1961 р., передає і задум, і пафос, і головну думку твору.

Крізь усю поему проходить тема долі матері й сина, образи яких співвідносяться з євангельською символікою. Історія ніби виходить за межі часу і простору, переростаючи в загальнолюдську трагедію, набуваючи космічного масштабу.

Поема має кільцеву структуру. Перші два розділи – пролог, а останні два – епілог, які дещо контрастують із центральною частиною поеми. Якщо основна має переважно ліричне звучання, то пролог і епілог тяжіють до епосу, узагальнення. 1–4-й розділи розповідають про горе матерів із минулого: 1-й – часів стрілецького бунту, коли Петро I наказав стратити всіх стрільців, які виступили на боці його сестри, царівни Софії; 2-й – історія козачки, у якої «мужа вбито, син в тюрмі»; 3-й – нібито ремінісценція шекспірівської трагедії (це можна зіграти на сцені, але пережити – несила); 4-й – голос ліричної героїні, що згадує себе веселою насмішницею, яка навіть не уявляла, які нещастя чекають її попереду. 5-й і 6-й розділи – кульмінація поеми, апофеоз страждання героїні-матері. Наступні чотири присвячені темі пам'яті.

Поема звучить як поминальна молитва – утілення народної трагедії, це крик болю і відчаю «стомільйонного народу», якому довелося жити в страшні часи сталінських репресій.

Анна Ахматова усвідомлювала свою роль і значення не лише в російській, а й у світовій поезії. Вона знала, що колись їй, гнаній і невизнаній за радянської влади, ставитимуть пам'ятники. Заповітом звучить у поемі бажання-веління поставити його біля в'язниці Хрести, де перебували її рідні, де вона від таких самих нездолених отримала наказ розповісти нащадкам правду.

Поема мала гучний розголос як у СРСР, так і поза його межами. Один зі списків «Реквієму» потрапив за кордон, і 1963 р. у Мюнхені його вперше опублікували повністю. У нарисі відомого прозаїка Б. Зайцева, надрукованому в газеті «Російська думка» (Париж, 1964 р.), ідеться про реакцію на поему російського зарубіжжя: «Днями отримав з Мюнхена книжечку віршів, 23 сторінки, називається “Реквієм”... Це вірші Ахматової – поема... Що й казати, довелося цій витонченій дамі з “Бродячого пса”¹ випити чашу, можливо, найгіркішу з-поміж усіх нас, у ці воістину “окаянні дні” (І. Бунін)... Я бачив Ахматову “царськосільською веселою грішницею” і “насмішницею”, але Доля піднесла їй оцет Розп'яття. Чи ж можна було припустити тоді, у цьому “Бродячому псові”, що ця тендітна і тоненька жіночка спромоглася на такий крик – жіночий, материнський, крик не лише про себе, а й про всіх страждених – дружин, матерів, наречених, узагалі про всіх розп'ятих.

Звідки ж узялася така чоловіча сила вірша, простота його, грім слів неначе й звичайних, але розкотистих лунким похоронним подзвоном, що крають людське серце й викликають захват мистецький? Воістину “томів громади важчий він”. Написано двадцять років тому. Залишиться назавжди німотний вирок звірству»...

¹ Петербурзьке літературно-артистичне кафе «Бродячий пес» було улюбленим місцем зустрічі поетів-модерністів, художників і артистів. Там виступали зі своїми віршами Маяковський, Гумільов, Ахматова, Мандельштам та ін. У грудні 1912 р. С. Городецький прочитав там доповідь про акмеїзм і його відносини з символізмом.

1. Якою була творча історія поеми «Реквієм»? Чому друзі Ахматової зачували фрагменти з поеми напам'ять?
2. За формою «Реквієм» – молитва. Порівняйте її з молитвами ранніх віршів Ахматової («В київському храмі...»). Як змінився настрій і зміст цих молитов? Чому?
3. Яку роль у поемі відіграють біблійні образи?
4. Як трансформувалася «дорога слави і офіри» ліричної героїні в «Реквіємі»? Чи є зв'язок між ліричною героїнею ранніх віршів Ахматової та оповідачем поеми?
5. Знайдіть у поемі «Реквієм» антитези, контрасти, оксюмори.
6. Як ви розумієте висловлювання Б. Зайцева: «А я ж бачив Ахматову “царсько-сільською веселою грішницею” і “насмішницею”, але Доля піднесла їй оцет Розп'яття»? Для чого письменнику знадобилися ремінісценції з Біблії в оцінці творчої еволюції поетеси? Відповідь аргументуйте посиланням на текст поеми «Реквієм».
7. Російський поет Й. Бродський закидав Ахматовій, що замість того, щоб розказати про злочини сталінського режиму, вона розповіла лише про трагедію матері. Чію думку – Бродського чи Ахматової – поділяєте особисто ви? Чому?
8. Як відзначили творчість поетеси за кордоном? Яким було ставлення до неї в СРСР (з одного боку – влади, з іншого – народу)? Чи можна до цієї ситуації застосувати вислів «немає пророка у своїй Вітчизні»? Відповідь аргументуйте.
9. Що означає слово «Requiem» у перекладі з латини? Як це значення пов'язане зі змістом поеми та з життям А. Ахматової за сталінського режиму?
10. Схарактеризуйте особливості композиції поеми «Реквієм». За допомогою яких засобів поетеса створює враження багатоголосся в поемі?
11. Одна із найвідоміших музичних заупокійних молитов – «Реквієм» В. А. Моцарта. Чи може ця музична композиція стати ілюстрацією до поеми Ахматової?
12. Підготуйте мультимедійну презентацію «Анна Ахматова і Україна» або «Над почесні, над юність, над свободу я ставлю Музу, гостю палахку».

У МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ

До чудотворної ікони Святої Софії Премудрості Божої, розташованої в іконостасній частині собору Святої Софії в Києві, звертається лірична героїня вірша А. Ахматової «В київському храмі...». Ікона символізує втілення Софії Премудрості Божої в іпостасі Богородиці. Божа Матір на ній зображена у позі Оранти, Стіни Нерушимої, а на її лоні відтворено Спасителя. Богородиця стоїть на хмарі під балдахіном, який підпирають сім стовпів. На карнизі балдахіна вислів: «Премудрість збудувала собі дім і витесала сім стовпів його». Угорі в променях світла зображений Бог Отець в оточенні ангелів. До Богородиці ведуть сходи, що символізують головні християнські чесноти – віру, надію, любов, чистоту, смирення, благодать і славу. Обабіч сходинок стоять старозавітні пророці й пророки.

Зазвичай перед іконою Софії Премудрості Божої просять Господа дати мудрості, щоб прийняти правильне рішення в надзвичайно важливих справах. Тож лірична героїня вірша Анни Ахматової добре знала, куди і навіщо вона прийшла з молитвою...



Життя як героїчна й відчайдушна пригода...

ВОЛОДИМИР МАЯКОВСЬКИЙ

Вірші

Що могло зіпсувати життя жандармським начальникам у Києві чи Харкові у 1912 р.? Страйки, терористичні акти та політичні демонстрації? Мабуть, що так. Однак ці неприємності були очікуваними. А що робити, коли до міста приїздять дивні молодики, на чий виступ приходять солідна, гарно одягнена публіка, а потім починається казна-що? І що це за дивний наказ: якогось Маяковського у жовтій блузі на виступ не пускати? Хто він такий, цей Маяковський, і як може жовта блуза загрожувати громадському порядку? А таки загрожувала, бо кидала виклик зашкарублону, самозакоханому і самовдоволеному світу, закликаючи до його знищення, проголошуючи наближення кривавих революцій...

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

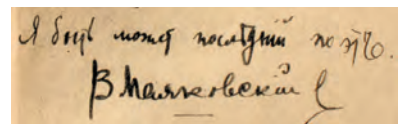
ВОЛОДИМИР МАЯКОВСЬКИЙ (1893–1930)

Володимир Маяковський народився 19 липня 1893 р. в селищі Багдаді в Грузії, де лісником працював його батько, виходець із кубанських козаків. Українець по матері, він писав: «Я дідом козак, другим – січовик...», адже один його предок походив із запорозьких козаків, а інший був родом з-під Харкова. Старша сестра поета згадувала, що батьки за українським звичаєм зверталися один до одного на «ви», їхній тато носив вишиванки, а ще в родині читали улюбленого письменника Миколу Гоголя.

1902 року Маяковські переїхали до Кутаїсі, де Володимир став гімназистом. Там він поринув у вир революції 1905 р.: слухав ораторів, брав участь у маніфестаціях, читав пропагандистську літературу. Розгром революції збігся з трагедією у родині: батько помер унаслідок зараження крові, уколовшись шпилькою. Після похорону в Маяковських залишилося три карбованці, а жалюгідної пенсії не вистачало навіть на харчі. Згодом Володимир разом із матір'ю переїхав до Москви, де навчалися його старші сестри. Щоб вижити, матір здавала бідним студентам кімнату, а майбутній поет, у якого ще кутаїські вчителі помітили хист до живопису, розмальовував великодні яйця. У 1908 р. Володимира виключили з гімназії через несплату за навчання. На той час він уже вступив до підпільної партії більшовиків. Його тричі заарештовували, одинадцять місяців він просидів у одиночній камері московської в'язниці Бутирки.



▲ Володимир Маяковський



У 1911 р. він вступив до Московського училища живопису, ліплення та зодчества, яким керував художник-імпресіоніст Леонід Пастернак, батько поета Бориса Пастернака. В училищі В. Маяковський познайомився з Давидом Бурлюком, із легкої руки якого зайнявся поезією: у збірнику кубофутуристів «Ляпас суспільному смаку» надрукували його вірш «Ніч» (1912).

Відтоді В. Маяковський став активним кубофутуристом. Їхню позицію озвучив Давид Бурлюк: «Ми революціонери мистецтва. Нашою насолодою повинен стати епатаж буржуазії... Більше знущання над міщанською сволотою! Ми повинні розмалювати свої обличчя, а в петлиці, замість троянд, засунути селянські ложки». Невипадково виходи футуристів на публіку зазвичай супроводжувалися скандалами. «Виступали акмеїсти, а потім хтось із футуристів сказав про Короленка, що він пише сіро, – згадував талановитий філолог Віктор Шкловський. – Аудиторія кинулася нас бити. Маяковський пронизав натовп, як розжарена праска сніг. Кручоних ішов, верещав і відбивався калошами... Я йшов, впираючись прямо в голови руками ліворуч і праворуч, був молодим і сильним, – пройшов».

1913 р. вийшла перша збірка віршів Маяковського «Я», що засвідчила: у російській літературі з'явився видатний



▲ Давид Бурлюк і Володимир Маяковський, 1913

Давид Бурлюк (1882–1967) – український художник-футурист. Він народився на Сумщині (тоді – Харківська губернія), а зростав на Херсонщині в с. Чорнянка (нині Каховський район). Це село стало батьківщиною російського футуризму, бо там виникла одна із найвпливовіших футуристичних груп «Гілея», названа на честь тієї частини Скіфії, де розташована Чорнянка. Перші твори гілейців були надруковані коштом Бурлюка у Каховці та Херсоні. Бурлюк цікавився українським народним мистецтвом та історією, найбільше козаччиною. Він намалював портрет Тараса Шевченка, картини «Святослав», «Козак Мамай», «Запорожці в поході». Про своє малярство говорив таке: «Мій колорит глибоко національний. Жовтогарячі, зеленожовті, червоні, сині тони б'ють ніагарами з-під мого пензля».

В. Маяковський так згадував про свого наставника: «Чудовий друг. Мій справжній учитель. Бурлюк зробив із мене поета. Читав мені французів і німців. Видавав мені щодня по 50 копійок, щоб я писав, не голодуючи».

Під час громадянської війни в Росії «Колумб футуризму» Д. Бурлюк емігрував спочатку до Японії, а потім – до США. Після смерті художника і поета в його маєтку відкрили меморіальний музей і заснували Фонд Д. Бурлюка.

◀ Давид Бурлюк. Козак Мамай. 1908



◀ Володимир Маяковський, Борис Пастернак, Ліля Брик, Сергій Ейзенштейн. 1924

поет-новатор. Ліричний герой ранніх поезій Маяковського – бунтар, руйнатор підвалин старої світобудови, що виступає від імені «вуличних тищ»: «Геть ваше кохання! Геть ваше мистецтво! Геть ваш лад! Геть вашу релігію!» (поема «Хмара у штанях»). У футуристичних віршах відшліфовувалася майстерність Маяковського, який долучив до російської поезії нові виражально-зображальні засоби. Найперше – це ритм. Корній Чуковський вчував у його віршах ритм міських вулиць: «Тут

немає ні анапестів, ні ямбів, але тут биття живої людської крові, котре є дорожчим за найвишуканіші метричні схеми».

1914 року В. Маяковського і Д. Бурлюка виключили з училища за публічні виступи. Відтоді Маяковський присвятив себе поетичній творчості. Кожен його вірш викликав літературну бурю. Коли почалася Перша світова війна, В. Маяковський хотів піти добровольцем на фронт, але йому, як неблагонадійному, відмовили. 1915 року поет познайомився з Осипом і Лілею Бриками, стосунки з якими були його найбільшим щастям і найгіркішою трагедією.

Революцію 1917 р. Маяковський прийняв натхненно, віддавши їй увесь свій талант і «наступивши на горло власної пісні».

Маяковський поринув із головою у мистецьку боротьбу за нове життя. Він малював агітаційні плакати і складав поетичні підписи до них. 1919-го вийшла перша його збірка «Усе створене Володимиром Маяковським. 1909–1919».

Пропаганда соціалістичної революції, ушлякнення радянської Росії й вірне служіння ідеям соціалізму стали провідними у творчості поета. У своїй статті «Як робити вірші» В. Маяковський порівнює строфи з цеглинами, які треба вибудовувати в різному порядку, шукаючи оптимальний варіант, щоб зосередити всю ударну силу в останніх двох рядках вірша. Водночас завдання поета – бути глашатаєм революції, перебуваючи над натовпом, бути дороговказом, тож агітку поет вважав «поезією найвищої кваліфікації».

Коли В. Маяковський бував за кордоном, уся емігрантська молодь тягнулася до нього, їй було надзвичайно цікаво дізнатися, що відбувається на батьківщині. Маяковський переконливо і запально розповідав про свободу, даровану народу, про неймовірний розквіт мистецтва в радянській Росії, про грандіозні плани, які під силу



◀ Кав'ярня «Ротонда» на Монмартрі в Парижі, одне з улюблених місць паризької богемі

втілити лише вільним і щасливим громадянам. У Парижі він був завідником кав'ярні «Ротонда», де свого часу бували Гійом Аполлінер і Пабло Пікассо, Анна Ахматова і Ернест Гемінгвей.

Та попри щирю віру В. Маяковського в перемогу комунізму і розбудову нової країни та щастя її громадян, у творах останніх років з'явилися трагічні нотки. Віддавши усього себе на службу новому ладу, поет почувався неначе в ізоляції.

Критики називали його «попутником», звідусіль дунало, що він «списався», а виставка, присвячена двадцятиліттю творчості (1929), фактично провалилася: нічого доброго про неї не писали, відвідувачів було дуже мало, жоден член уряду чи письменник на неї так і не завітав... «Теж мені товариші...» – з гіркою казав поет. На пораду друзів плюнути на це він відповів: «Легко сказати плюнути... Я вже не плюю, я харкаю кров'ю...».

Володимир Маяковський повернувся до сатири. Проти його перо було заточене вже не проти минулого, а проти персонажів нового суспільства, котрі прекрасні гасла побудови нового світу перетворювали на заяложене ганчір'я для облаштування власного теплого міщанського кубельця. Маяковський відчув, що революційна культура, якій він присвятив життя, вироджується під тиском тоталітарного режиму. Поет переживав світоглядну катастрофу. Маяковський починав усвідомлювати нездійсненність того, що прославляв у своїх віршах, утопією було так і не збудоване місто-сад, а сам він перетворився на іграшку в руках партійної еліти, що не вірила в ідеали, які сповідувала.

Усе це, зрештою, призвело до трагедії: 14 квітня 1930 р. куля перервала життя видатного поета... Про митця, що всього себе присвятив революції, почали забувати. У 1935 р. Ліля Брик звернулася до Сталіна з листом, в якому просила допомогти видати збірку творів В. Маяковського. Резолюція Сталіна визначила подальше ставлення до поета в Радянському Союзі: «Маяковський був і залишається найкращим, найталановитішим поетом нашої радянської доби. Байдушність до його пам'яті і його творів – це злочин». Борис Пастернак так прокоментував посмертну долю митця: «Після смерті Маяковського стали насаджати, як картоплю на Русі за Катерини. Це була його друга смерть, у якій сам він був неповинним...».



▲ В. Маяковський на виставці, присвяченій двадцятиліттю його творчості. 1929

МАЯКОВСЬКИЙ І УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА

В. Маяковський створив вісім сценаріїв для Всеукраїнського фотокіноуправління, за двома з яких поставили кінофільми: «Трое» («Діти») на Ялтинській кіностудії (1927) та «Декабрюхов і Октябрюхов» на Одеській кіностудії (1928). Цікавився творчістю П. Тичини і В. Сосюри. Українські театри ставили п'єси Маяковського «Баня», «Клоп», «Містерія-Буфф». Твори Маяковського пе-

рекладали українською мовою М. Семенко, М. Вороний, М. Бажан, П. Воронько, С. Голованівський, Є. Дроб'язко, Р. Лубківський, Л. Первомайський, Л. Дмитерко, Д. Павличко, О. Астаф'єв, А. Гризун, І. Яворський, М. Лукаш та ін.

В. Маяковському свої твори присвятили В. Сосюра, М. Рильський, Л. Костенко, Д. Павличко, І. Драч, В. Коломієць, Ф. Мичик, М. Терещенко, І. Гончаренко, С. Голованівський та ін.

А ви змогли б?..

Я вмить 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 з російської
Платона Воронька*

Ліричний герой вірша «А ви змогли б?..» (1913) – це бунтар, котрий кинув виклик суспільним смакам. Він не може миритися з буденністю та сірістю, які асоціює з мискою холодцю і бляшаними вивісками на магазинчиках дрібних крамарчуків. Увесь вірш – це антитеза, протиставлення нищої буденності та прагнення ліричного героя до іншого, омріяного світу. Є світ безбарвний («карта буднів»), нерухомий, аморфний, невиразний («холодець на блюді») та німий (рибини на «вивісках строкатих»). Ліричний герой не лише не сприймає цього світу, а й активно перетворює його на повну протилежність. Це робиться за допомогою карколомних метафор, що тяжіють до оксюмору. Гладка, аморфна поверхня холодцю в уяві ліричного героя асоціюється з «вилицюватістю океану», а з «рибин на вивісках строкатих» читає «губ нових порив», тож перед нами відкривається світ, у якому все, хай поки що й мовчить, проте має свій голос. І навіть «заржавілі ринви» можуть перетворитися на вишукану флейту, спроможну народити ніжну мелодію ноктюрну, нічної пісні. Таким чином, під впливом потужної енергетики ліричного героя світ перетворюється, скидає лахміття, щоб відродитися для нового життя, повного яскравих барв і гармонійної музики, охопленого всеосяжним енергійним рухом, як океан, що не знає спокою. Тож разом із ліричним героєм ми переносимося до світу майбутнього, насиченого кольорами, енергійним рухом, одухотвореного «новим поривом», що несе вселенську гармонію. Ліричний герой відкидає від себе штампи та кліше сірої буденності й протестує проти світу.

Якби не останні рядки, твір би будувався за звичною схемою віршування. Проте Маяковський «дозує» фінали рядків, акцентуючи слова «ви» – «ноктюрн» – «заграти», чим кидає виклик чи то слухачеві/читачеві, чи то всьому світові. Приблизні рими («буднів – блюді», «склянок – океану», «порив – ринв») створюють ілюзію живої розмови, немовби зухвалий ліричний герой Маяковського звертається саме до нас.

1. Яким чином у творчості В. Маяковського поєднуються, з одного боку, «сенсаційні ефекти і гарячково-карколомні образи» (К. Чуковський), а з іншого – щирий і тонкий ліризм?
2. Які художні засоби найчастіше використовує Маяковський? З якою метою? Відповідь проілюструйте прикладами.
3. Знайдіть у текста оксюмори. Яку роль відіграють вони у вірші? Як ви розумієте вислів «флейта заржавілих ринв»?
4. Як у вірші поєднані зорові та звукові образи? Чи притаманне це поетиці футуризму?

Послухайте!

Послухайте!
Якщо зірки засвічують –
виходить – це комусь треба?
Виходить – хтось хоче, щоб вони були?
Виходить – хтось називає ці пювочки
перлинами неба?
І, надриваючись,
у заметілях полуденного пилу,
ввірвається до Бога,
спізниться боїться,
плаче гірко,
цілує йому жилисту руку,
просить –
щоб неодмінно була зірка! –
присягається –
не витрима цю беззоряну муку!
А потім
ходить ззовні спокійний,
та весь тривожний.
Говорить комусь:
«Адже тепер тобі нічого?
Не страшно?
Без ліхтаря?!»
Послухайте!
Адже, якщо зірки
засвічують –
виходить – без них комусь не можна?
Виходить – це необхідно,
щоб кожного вечора
понад дахами
загорялась хоча б одна зоря?!

Переклад з російської Кіри Шахової

Творча історія вірша «Послухайте!» (1914) парадоксальна: тоді були популярними білі (неримовані) поезії, наповнені непроясненими символами. Тож Маяковський і написав свого вірша як пародію на «туманність» символістів. Проте це швидко забулося, а його вірш почали сприймати (і сам В. Маяковський також) як самодостатній і серйозний твір.

Вірш «Послухайте!» має своєрідне обрамлення-рефрен, у якому зосереджено основну думку: «Якщо зірки засвічують – // виходить – це комусь треба?». Твір сповнений невимовної муки страждань «спокійного назовні» ліричного героя, що «...говорить комусь: // «Адже тепер тобі нічого?// Не страшно?».

Цей страх людини перед чорнотою безодні можуть зупинити лише маленькі зірочки, які щонаочі спалахують у небі. Спочатку до зірок ставляться по-різному: то знижено, то піднесено. Для когось вони – пювочки, а хтось убачає в них небесні перлини. Та життя без них позбавлене сенсу і сповнене жаху. Тож ліричний



▲ Микола Соколов (Кукринікси). В. Маяковський і В. Меєрхольд. 1975

Володимир Маяковський виявив свій письменницький талант не лише в царині поезії, а й у драматургії. Його сатиричні п'єси «Клоп» (1928) і «Баня» (1930), у підготовці та/або постановках яких брав участь відомий режисер Всеволод Меєрхольд, набагато випередили свій час, оскільки в них зображено вади радянської системи, які врешті-решт і призвели до розвалу СРСР. Тому в усіх сенсах убивчу статтю «Не наш театр» в офіційній газеті «Правда» (1937) можна було б віднести до обох геніїв. Але Маяковський «самостійно» пішов із життя ще 1930 р., а Меєрхольду «допомогла» це зробити радянська влада через десятиліття (1940).

герой і «ввірвається до Бога», бо не може перенести «беззоряної муки», бо «...це необхідно, щоб кожного вечора понад дахами загорялась хоча б одна зоря».

Ліричний герой опинився перед світом зі своїми одвічними риторичними запитаннями: «Послухайте! Адже, якщо зірки засвічують – виходить – без них комуś не можна?».

Зорі стають алегорією піднесеного, яке робить людину богорівною, нагадуючи про її високу місію. Вірш наповнений прозаїзмами: «плювочки», «ввірвається», «жиляста (як у робітника. – *Авт.*) рука» Бога. У вірші вільний ритм і немає прикінцевої рими, а це створює розмовну інтонацію (ліричний герой Маяковського звертається зі своїми запитаннями саме до нас), ніби переносючи поетичні образи небесних зір до повсякденного життя, примушуючи нас замислитися над вічними питаннями, відірватися від буденності та поплинути до високого.

1. Які риси авангардизму наявні у творах В. Маяковського? Які ознаки футуризму є у його віршах?
2. Чи можна стверджувати, що у вірші «Послухайте...» використано анафору?
3. Схарактеризуйте внутрішній світ ліричного героя вірша. Від чого він страждає? Що дає йому натхнення?
4. Знайдіть у тексті прозаїзми. Яку роль вони виконують у творі?
5. Завдяки яким художнім засобам і з якою метою створюється розмовна інтонація вірша?

Борг Україні

Чи знаєте ви
українську ніч?
Ні,
ви не знаєте української ночі!
Тут
небо
від диму
дедалі чорніш
і герб,
мов зоря п'ятикутна,
блискоче.
Де в барилах
брагою
і кров'ю
Запорізька
вирувала Січ,
загнуздавши
у дроти Дніпров'я,
скажуть:
«Дніпре,
сили нам позич!»
І Дніпро
по вусах дроту,

по пасах
електричний струм
несе по корпусах.
І Гоголь принаду
чень¹
зна
рафінаду!
Ми знаємо,
Чаплін чи курить,
чи хилить;
Ми знаємо
Італії безрукі руїни;
Ми Дугласів галстук
напам'ять завчили...
А що ми знаємо
про лице України?
Знань
у росіянина
не глибока товщ –
тим,
хто поруч,
пошани мало.
Знають лиш
український борщ,

¹ Чень – адже, може.

знають ще
 українське сало.
 І з культури знань
 не широченько,
 окрім
 двох
 уславлених Тарасів –
 Бульби
 та відомого Шевченка, –
 ані з місця руш,
 хоч не старайся.
 Притиснеш його –
 дурницю зморозить,
 викладе весь
 вантаж розумовий:
 візьме й розкаже
 зо двоє курйозів,
 анекдотів української мови.
 Я кажу собі:
 товаришу москаль,
 на Україну
 жартів не скаль.
 Вивчіть мову цю
 зі стягів –
 лексиконів мас
 повсталих, –
 велич в мові цій і простота:

«Чуєш, сурми заграли,
 час розплати настав...»
 Та чи щось
 бридкіш
 тебе вколише
 сліва, вщент замацаного
 «слышишь?!»
 Я
 немало слів придумав вам,
 важу їх
 і хочу,
 аж розчуливсь,
 щоб зробились
 всіх
 моїх
 пісень слова
 повновісними,
 як слово «чуєш».
 На один
 копил
 людей не ліч,
 щоб сором
 не виїв очі.
 Чи знаємо ми українську ніч?
 Ні,
 ми не знаємо української ночі.

Переклад з російської Леоніда Первомайського

Вірш «Борг Україні» Маяковський написав на вершині поетичної слави. Надрукований на першій шпальті однієї з найвпливовіших газет СРСР «Известия» 31 жовтня 1926 р., цей твір сприймали не просто як мистецький акт, а й (і це найголовніше) як утілення державної політики.

Зверхньо-зневажливе ставлення росіян до українців і всього українського (зрештою, як і до всіх інших народів Російської імперії, та й не лише цих народів), про яке йдеться у вірші, має дуже глибоке й давнє коріння. Показовим є спостереження гетьмана Павла Скоропадського щодо поведінки росіян, які тікали до Києва від більшовиків: «Приїздить змучений чоловік з комуністичного раю в Україну... Хвалить, уважає, що Україна – це краса, і мова така милозвучна, і клімат хороший, і Київ красивий...». А потім доводиться чути: «Ваша Україна – це нонсенс. Потрібно творити єдину неподільну Росію. Та й жодних українців немає, це все вигадки німців». Нічого не змінилося у ставленні росіян до українців і після утворення СРСР. Приміром, нарком освіти А. Луначарський стверджував, що українська мова... не пристосована до вимог культури. Але більшовицькі керманічі розуміли, що без підтримки місцевого населення забезпечити владу неможливо. Тож, аби тимчасово нівелювати російський шовінізм, вони проголосили політику «коренізації». В Україні, наприклад, щоб здобути керівну посаду, необхідно було скласти іспит на знання української. Та зверхнього ставлення до української мови не могла змінити навіть державна політика. У 1926 р.

в середовищі української інтелігенції «вибухнула бомба». Українською переклали повість російського письменника Максима Горького «Мати», який був ідеологічним знаменом більшовицької влади. Горькому переклад не сподобався, ба більше, у листі до директора видавництва написав, що перекладати українською не потрібно, адже це стверджує відмінність між двома цими мовами і сприяє укріпленню української, призводить до утисків «великоросів, які стали меншістю в області цього нарідчя...». Про цей лист стало відомо в українських літературних колах. Це додало експресії літературній дискусії, яка розгорілася в Україні й спонукала Миколу Хвильового назвати Горького російським шовіністом та акцентувати відоме гасло «Геть від Москви!». Влада була стурбована розмахом суперечки. Тож поява вірша В. Маяковського в офіційному виданні була на часі.

Вірш «Борг Україні» був не просто політичним маніфестом. У ньому відчувається щира любов до України та українців. Поет неодноразово підкреслював своє українське коріння, часто відвідував Україну та виступав із концертами. Ліричний герой вірша обурюється тими кліше, які існують у російському суспільстві, і фактично протиставляє йому здобутки українства. Вірш починається відомою фразою з повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена». Більше того, це стає обрамленням вірша. А зміна займенників («ви» – «ми») надає йому особливої експресії.

В. Маяковський цитує рядок із пролетарського гімну «Інтернаціонал» (автор – французький революціонер Е. Потье), який був дуже поширений у буремні 1920-ті рр.: «Чуєш, сурми заграли». Його неодноразово перекладали, проте канонічним і за змістом, і за формою став переклад М. Вороного, і саме його наводить В. Маяковський у вірші «Борг Україні».

Прагнувши експресії ритму, максимальної його виразності, Маяковський у вірші ніби ущільнює речення, випускаючи прийменники, дієслова та іменники.

1. Чим зумовлена політична заангажованість В. Маяковського? У чому вона виявилася і як позначилася на житті та творчості поета? Відповідь аргументуйте.
2. Що дало підстави Б. Пастернаку саркастично заявити: «Після смерті Маяковського почали насаджати, як картоплю на Русі за Катерини. Це була його друга смерть, у якій сам він був неповинний»?
3. Порівняйте використання обрамлення-рефрену у віршах «Послухайте!» та «Борг Україні». Чи однаково емоційно-сміслові навантаження вони мають? Як впливає на сприйняття вірша «Борг Україні» заміна у фіналі займенника «ви» на «ми»?
4. Як пов'язаний вірш «Борг Україні» з більшовицькою політикою коренізації та дискусією 1920-х рр. про шляхи розвитку української літератури і культури? Чи можна цей вірш назвати політичною агіткою? Відповідь аргументуйте.
5. Знайдіть у вірші штампи, з якими в обивателів асоціюється Україна. Чи актуальні вони сьогодні? У чому причини їхньої живучості? Про який борг Україні йдеться у вірші?
6. Пригадайте, як характеризують українську мову герої повісті В. Короленка «Сліпий музикант». А як ставиться до неї ліричний герой вірша Маяковського? Як ці позиції співвідносяться?
7. Ліричний герой В. Маяковського закликає до вивчення української мови, а герой комедії М. Куліша «Мина Мазайло» дядько Тарас уважає, що «їхня українізація (коренізація. – Авт.) – це спосіб виявити всіх нас, українців. А тоді знищити разом, щоб і духу не було...». На чьому боці історична правда?
8. Завдання (дослідницький проект). В. Маяковський був автором сценарію, режисером і виконавцем головної ролі у фільмі «Панночка і хуліган» (1918). Перегляньте цю стрічку і порівняйте героя фільму з ліричними героями віршів Маяковського. Чи можна стверджувати, що вони – споріднені душі? Відповідь аргументуйте.

Ішов із піднятим забралом...

БОРИС ПАСТЕРНАК

Вірші

Витоки поетичного стилю Б. Пастернака, який починав свою діяльність у буремні часи, лежать у модерністській літературі початку ХХ ст. Притаманні поету філософське бачення світу, тонкий ліризм у прагненні космічної гармонії вивели його за межі футуризму і символізму й відкрили особливий шлях у мистецтві, забезпечивши упродовж десятиліть чільне місце серед літераторів.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

БОРИС ПАСТЕРНАК (1890–1960)

Борис Леонідович Пастернак народився 10 лютого 1890 р. в Москві, куди за рік перед тим його батьки переїхали з Одеси. Його мати, Розалія Ісидорівна, була ученицею видатного піаніста і композитора Антона Рубінштейна. Їй пророкували кар'єру видатної піаністки, та вона присвятила себе родині. Батько, Леонід Осипович, був видатним російським художником, тож у родині панував культ мистецтва. На музичних і поетичних вечорах у Пастернаків бував Лев Толстой (Леонід Осипович малював портрети письменника та ілюстрував його твори), бачив Борис за батьківським столом і Райнера Марію Рільке. Хлопчик захоплювався музикою. Його вчитель Олександр Скрябін вважав, що він стане блискучим музикантом. Однак Пастернак полишив музику і захопився філософією.

1908 р. Борис став студентом Московського університету, а напровесні 1912-го поїхав до німецького містечка Марбург, щоб продовжити навчання у місцевому університеті, який був на той час центром філософської думки. Він міг би залишитися викладати у Марбурзі, але присвятив себе поезії. Після повернення до Москви (1914) видав свою першу поетичну збірку «Близнюк у хмарах», у якій відчувався вплив символістів.

У 1914 р. відбулося його знайомство з В. Маяковським, тож не випадково друга збірка Пастернака «Поверх бар'єрів» (1917) позначена впливом футуризму.

Революція і громадянська війна в Росії розкололи дружню родину Пастернаків: 1921 р. батьки і сестри поета виїхали за кордон, а Леонід із братом Олександром залишилися...



▲ Борис Пастернак

В усьому хочеться дійти
До зерен суті.
В роботі, в пошуках мети,
В сердечній смуті.



▲ Анна Ахматова і Борис Пастернак. 1946

1922 року вийшла третя збірка Пастернака «Сестра моя – життя», про яку Марина Цветаєва писала: «Дія Пастернака дорівнює дії сновидця. Ми його не розуміємо. Ми до нього потрапляємо. Під нього потрапляємо... Ми Пастернака розуміємо так, як нас розуміють тварини». Наступна книжка «Теми і варіації» (1923) була своєрідним продовженням попередньої і засвідчила, що в російській поезії постав потужний талант.

Межа 1920–1930-х рр. – недовгий період визнання творчості Пастернака

радянською владою. На Першому з'їзді радянських письменників пролунав заклик офіційно визнати Пастернака найкращим поетом Радянського Союзу.

Однак у роки великого терору все змінилося. Коли після смерті Сталіна переглядали справи репресованих митців, то виявилось, що Пастернак проходив у них як учасник міфічної диверсійної організації працівників мистецтва. Чому ж тоді він уцілів? Переповідали, що коли Сталін читав списки репресованих діячів культури союзного масштабу, то звелів не чіпати Пастернака, якого вважав юродивим. Але, найімовірніше, поета врятувала ода на честь Сталіна, яку надрукували у новорічному номері газети «Известия» за 1936 р. Це був перший широко розтиражований вірш, що прославляв вождя народів. Водночас атмосфера масового психозу, страху й постійної підозри вплинула на творчість поета. Його вірші набули трагічного відтінку, стали особистісними, а така поезія у СРСР була непотрібна.

На трагедію Другої світової війни Пастернак відгукнувся циклом «Вірші про війну». Він здавна мріяв написати книжку, в якій був би «шматок гарячої, димлячої совісті». Таким твором став роман «Доктор Живаго», над яким письменник працював упродовж 1945–1955 рр. Це багато у чому автобіографічна оповідь про долю російської інтелігенції першої половини ХХ ст. Головний герой роману – лікар і поет Юрій Живаго, своєрідний ліричний двійник Б. Пастернака. Після смерті Юрія залишився «Синій зошит» із віршами, що становлять останній розділ роману. До цього зошита Пастернак заносив найкращі свої поезії. Саме вірші із зошита Юрія Живаго та цикл «Коли розгуляється» (1956–1959) стали своєрідним поетичним заповітом письменника.

У публікації роману в Радянському Союзі Пастернаку було відмовлено. Письменник передав рукопис за кордон. У 1957 р. роман «Доктор Живаго» уперше видали італійською мовою в Мілані, згодом – у Голландії, Великій Британії та США. У Радянському Союзі роман надрукували лише в 1988 р.

Хоча твором Пастернака зачитувалася Європа, у Радянському Союзі над автором нависли хмари. У 1958 р. «за значні досягнення в сучасній ліричній поезії, а також за продовження традицій великого російського епічного роману» Б. Пастернакові присудили Нобелівську премію. Ініціював преміювання нобелівський лауреат 1957 р. Альбер Камю, якого називали «совістю Заходу». Натомість на батьківщині розпочалося справжнє цькування письменника. Його роман назвали «художньо вбогим, злостивим, сповненим ненависті до соціалізму», а публікацію за кордоном – «ворожим політичним актом, спрямованим проти Радян-

ської держави». У центральній письменницькій «Літературній газеті» писали: «Пастернак отримав “тридцять срібняків”, для чого була використана Нобелівська премія. Його нагородили за те, що погодився виконувати роль наживки на іржавому гачку антирадянської пропаганди...».

Пастернак був змушений відмовитися від премії. Диплом лауреата Нобелівської премії Бориса Пастернака за роман «Доктор Живаго» вручено 1989 р. сину письменника Євгенові Пастернаку.

Що ж так злякало радянських чиновників у цьому романі? Передусім висновок, якого доходили люди, прочитавши цей твір: «Виявляється, виходячи з роману, Жовтнева революція – непорозуміння, і краще було б її не робити».

Б. Пастернака виключили зі Спілки письменників СРСР, а це фактично означало літературну смерть. Цькування письменника набирало потужного розмаху. Мітинги із засудження Пастернака проходили в робітничих цехах, на колгоспних полях (де ніколи не читали його творів), у студентських аудиторіях і в творчих спілках. У вірші «Нобелівська премія» (1959) Пастернак писав із гіркотою та болем:

Десь там воля, світло, люди,
Я ж – мов звір у хащині:
Оточили звідусюди,
І не вирватись мені.

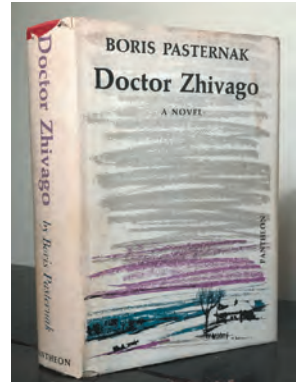
Шум погоні, чорні віти,
Ставу темне полотно, –
Вже мені не заціліти.
Хай що буде, все одно.

Хто я – вбивця, тать кривавий?
За що кару я несу?
Світові подарував я
Краю рідного краю.

Але майже край могили
Вірю: надійде пора,
Ницості і злоби сили
Подолає дух добра.

Переклад з російської Максима Стріхи

За цей вірш сімдесятилітнього Б. Пастернака викликали до Генеральної прокуратури СРСР і звинуватили у... державній зраді. Жити письменникові залишалося три місяці. Він помер 30 травня 1960 р. на дачі під Москвою. Близькі були переконані, що гоніння на письменника прискорило його смерть.



▲ Перше американське видання «Доктора Живаго». 1958



▲ Борис Пастернак

Гамлет

Гул затих. Я вийшов на підмостки.
До одвірка тулячись, людську
Наслухаю долю в одголоску –
Що мені судилось на віку.

Прямо в мене цілить морок ночі
Тисяччю біноклів на осі.
Та, якщо лиш можеш, авва отче,
Чашу цю повз мене пронеси.

Я люблю твій задум і пристану
На тобою визначену роль.
Але інша нині йде вистава,
І на цей раз вибути дозволь.

Та готовий вже порядок дійства,
І не відвернути німоти.
Я один, повсюди лицемірство.
Вік прожить – не поле перейти.

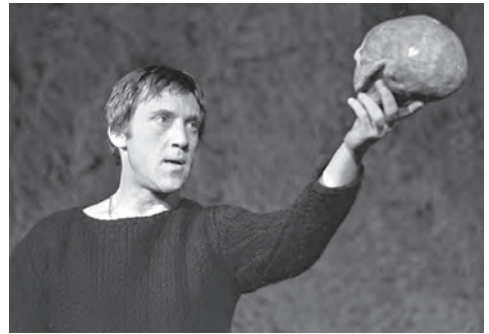
1946

*Переклад з російської
Юрія Буряка*

Вірш «Гамлет» відкриває цикл «Зошит Юрія Живаго», що об'єднує 25 найкращих поетичних творів, написаних у 1940-ві рр. і становить сімнадцяту, останню частину роману «Доктор Живаго». Завершується цикл поезією «Гетсиманський сад». Працюючи над романом, Б. Пастернак пропонував своїм гостям послухати твори, які начебто належать поетові Юрію Живаго.

У цьому циклі найяскравіше втілено особливості поетичної майстерності Пастернака: осягнення світу людини і світу природи в їхній складній єдності, метафоричність, асоціативність, поєднання експресивного стилю та стрункої структури. Збірка насичена євангельськими образами та мотивами.

Б. Пастернак написав вірш «Гамлет» під час роботи над перекладом однойменної трагедії Шекспіра. Попри позірну простоту змісту цього короткого твору (монолог актора, який грає роль Гамлета, перед першим виходом на сцену), у ньому прослідковується внутрішній зв'язок із головною філософською проблемою трагедії – призначення людини у її протистоянні злу: «Звихнувся час наш, мій талане клятий, що я той вивих мушу виправляти» (*переклад Григорія Кочура*). Поезія просякнута величезною кількістю алюзій та асоціацій, що дає змогу синтезувати в ліричному герої різноманітні постаті та образи. Спочатку перед нами актор, який грає Гамлета. Для нього це неабиякий виклик, адже ця роль може стати або злетом його мистецької кар'єри, або її крахом, позаяк шекспірівські образи (за Г. Блумом, «Шекспір – центр канону») вимагають від актора на сцені абсолютного професіоналізму і повної віддачі. «Тисячі очей» – то глядацький зал, який актор повинен захопити, підкорити. Тож перед першим кроком під софіти сцени ліричний герой звертається до Бога з молитвою про чашу. Колись Ісус Христос, знаючи про жертву свою, напередодні арешту і роз-



▲ Володимир Висоцький у ролі Гамлета у виставі Московського театру на Таганці

...Мікрофон схожий на меч. Я підходжу до нього і співаю пісню на вірш Пастернака, який зветься «Гамлет». Після цього вступу починається вистава.

*Володимир Висоцький,
«Монологи зі сцени»*

п'яття, молився у Гетсиманському (Оливовому) саду й попросив учнів своїх не спати, а молитися за нього. У хвилину зневіри і відчаю Ісус звертається до Отця з проханням пронести чашу повз нього...

Богослови вважають, що саме тут проявляються дві волі Ісуса Христа – людська і божественна. Людська боїться тортур і смерті, а божественна розуміє, що без страждань і самопожертви немає спасіння. Ця євангельська алюзія переносить нас із матеріального світу звичних речей (театральний зал, переживання актора, сподівання глядачів) у метафізичний світ роздумів про призначення і сутність людини.

Висока трагедія спонукає особистість замислитися над своїм життям, поглянути на нього ніби збоку, так само, як вистава мандрівних акторів із шекспірівського «Гамлета» примусила короля Клавдія подивитися в «мерзенні очі» його злочину. Розуміючи своє призначення, ліричний герой прагне уникнути його. Алюзія, натяк на шекспірівську метафору «світ – театр», вивіщує оповідь над рівнем конкретики: театральна вистава перетворюється на метафору людського буття. Ми спостерігаємо ліричного героя в найвідповідальніший момент його життя, за мить до вирішального вибору, останнього кроку, коли повернути назад буде вже неможливо. Попереду – важка дорога, він приречений на самотність. Але усвідомлення цієї самотності лише підкреслює велич перемоги особистості над собою, торжества духу над фарисейством.

І Він відійшов трохи далі, припав до землі, та й благав, щоб, як можна, минула Його ця година. І благав Він: Авва-Отче, Тобі все можливе: пронеси мимо Мене цю чашу!.. А проте, не чого хочу Я, але чого Ти... (Від Марка 14:35,36) (переклад Івана Огієнка).

1. Чому Б. Пастернак відмовився від Нобелівської премії?
2. Чи простежуються у вірші «Гамлет» автобіографічні мотиви? Якщо так, то які саме?
3. Схарактеризуйте постать ліричного героя вірша. Чи легко це зробити? Чому?
4. Знайдіть у вірші алюзії та поясніть, як вони впливають на зміст і сприйняття вірша.
5. Чи можна вважати вірш зразком філософської лірики? Чому?
6. Цикл «Вірші Юрія Живаго» починається «Гамлетом» і закінчується «Гетсиманським садом». Чи можна стверджувати, що композиція циклу має тематично-філософське обрамлення? Відповідь аргументуйте.

Зимова ніч

Мело, мело по всій землі,
Мело, сніжило.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

Злітався сніг і вирував
Перед шибками,
Так влітку на вогонь мошва
Летить роями.

Ліпила віхола на склі
Кружки і стріли.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

І протяг тині хилитав,
І мимоволі
Схрестились руки і уста,
Схрестились долі.

І черевички з ніг самі
Упали м'яко.
І віск із нічника слізьми
На плаття капав.

Все поглинала на землі
Хуртеча біла.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.



▲ Дача Бориса Пастернака в Переделкіно

Гостями будинку з великими вікнами у Переделкіно були не лише літератори, а й музиканти. На роялі «Бехштейн», який стояв у кімнаті Зінаїди Пастернак, свого часу грали Генріх Нейгауз, Марія Юдіна, Святослав Ріхтер.

Пастернак казав, що з вікна своєї дачі бачить життя краще й повніше, ніж, скажімо, із вікна потяга.

покласти на музику. Цей вірш надзвичайно витончений і вишуканий. Чотири з восьми строф мають анафору-рефрен «Свіча горіла на столі, // Свіча горіла», яка розміщена симетрично: 1 і 3, 6 і 8 строфи. Це заколисування ніби підхоплює ритм і рух заметілі, що спіралеподібно кружляє не лише у поетичному пейзажі, а й у ритмах поезії: чотиристопний ямб непарних рядків змінюється двостопним у парних, а майже повний збіг першої та останньої строф створює ілюзію безкінечності руху.

Вірш надзвичайно сугестивний. Поет майстерно використовує в ньому алітерацію та асонанс. Образи вірша настільки прості, що у своїй проясненості піднімаються до філософських узагальнень.

На перший погляд, у вірші нічого надзвичайного не відбувається. Як згадавав сам поет, тієї зими, коли до нього прийшли ці вірші, через хурделиці на дачі під Москвою, де з 1936 р. він переважно жив, весь час вимикали світло, тож свічка була єдиним джерелом світла, що протистояло зимовій темряві.

Це пейзажна замальовка зимової хуртовини: «злітався сніг і вирував перед шибками», «ліпила віхола на склі кружки і стріли», «все поглинала на землі хуртеча біла». Уособлення оживлюють природну стихію, перетворюючи на одухотворену матерію. Цій могутній стихії протистоїть маленька свіча. Під її захистом і покровом розквітає кохання, таке саме тендітне і мерехтливе, як вогонь свічки. І раптом кордони зникають. Однак зимовий хаос, що розростається до космічних меж, не здатен здолати маленького вогника, який оберігає тепло і людської оселі, і людської душі. Недаремно ж у давнину в крайніх хатах під час віхоли запалювали свічки, щоб подорожні не збилися зі шляху й таки потрапили до людей...

1. Чи згодні ви з думкою А. Ахматової, що «природа була єдиною і повноправною музою» поезії Б. Пастернака? Відповідь аргументуйте.

2. Чи можна вірш «Зимова ніч» назвати сугестивним? Якщо так, то за допомогою яких виразально-зображальних засобів створюється ефект сугестивності?

На свічку дихала імла,
Й спокуси сила
Хрестоподібно підняла,
Як ангел, крила.

І доки хуга по землі
Мела, сніжила,
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

Переклад з російської Леоніда Талалая

«Зимова ніч» – п'ятнадцятий вірш із циклу «Зошит Юрія Живаго». Йому передують вірш «Серпень», у якому йдеться про свято Другого Спасу – Преображення Господне. Твір завершується славнем образу світу, явленого у слові й творчості, що є справжнім чудотворінням. Урочистість «Серпня» змінюється тонким ліризмом «Зимової ночі», яку останнім часом багато хто намагається

3. Знайдіть у вірші: 1) образи-символи; 2) уособлення та метафори; 3) алітерацію та асонанс, поясніть їхнє значення.
4. За допомогою яких поетичних засобів у вірші відтворюється хурделиця?
5. Прослухайте вальс із сюїти Г. Свиридова «Музичні ілюстрації до повісті О. Пушкіна «Заметіль»». Чи можна цю музику використати як ілюстрацію до вірша «Зимова ніч»? Відповідь аргументуйте.
6. Яку роль у вірші відіграє рефрен? Що додає він у розумінні та сприйнятті поезії?
7. *Мультимедійний проект.* Використовуючи текст «Зимої ночі», створіть слайд-шоу (фотофільм, відеокліп тощо).

* * *

В усьому хочеться дійти
До зерен суті.
В роботі, в пошуках мети,
В сердечній смуті.

Її я вишукав би ген,
Ясне начало
І повторяв її імен
Ініціали.

До сутності минулих днів,
До їх причини.
До ґрунту і до коренів,
До серцевини.

Я вірші б розбивав як сад,
Прожилок дрожем
Розквітлі б липи в них підряд
Ладком, вельможно.

Всечасно схоплюючи нить,
Події, дати,
Жить, думать, відчувать, любить,
Світ відкривати.

Красу троянд я в вірші б вніс
І подих м'яти,
Луги, отави, сінокіс,
Гроз перекаати.

Якби ж то я лише зумів
У муках хисту,
То склав би декілька рядків
Про вічну прирасть.

Колись Шопен вклав з усіх сил
Безмірне чудо
Фольварків, парків і могил
В свої етюди.

Про беззаконня і про гріх,
Біги, погоні,
Про ненавмисності утіх,
Лікті, долоні.

Досягнутого торжества
І гра, і мука –
Натягнута вся тятива
Тугого лука.

Переклад з російської Олександра Гунька

Вірш «В усьому хочеться дійти...» (1956) увійшов до циклу «Коли розгуляється», який за життя поета так і не надрукували. Це були тяжкі часи для митця. І лише поезія давала Пастернакові відчуття свободи, як він говорив, «вільного вираження справжніх своїх думок». Усі вірші циклу стилістично і ритмічно довершені, що засвідчує майстерність поета-віртуоза. Вони водночас є своєрідним підсумком роздумів поета-філософа про місце людини у світобудові, життя і смерть, природу мистецтва і шлях митця до вічності. Складається враження, що ліричний герой циклу щасливий від того, що нарешті досягнув основи світобудови.

Цей вірш розпочинає збірку і, як камертон, визначає її основний пафос і філософську спрямованість – пізнати закони буття природи, мистецтва і людини.

Для вдосконалення техніки гри на музичних інструментах створюють спеціальні твори – етюди, які зазвичай не мають особливої художньої цінності. Однак Ф. Шопен, який був не лише композитором, а й піаністом-віртуозом, підніс цей суто технічний музичний жанр на нову висоту. Специфіка його етюдів полягає в тому, що бездоганна техніка в них підпорядкована певним художнім цілям і є засобом розкриття художнього образу. Можна припустити, що у вірші Пастернака є алюзія (на це вказує іменник «фольварок» – традиційний для Польщі панський хутір) на етюд E-dur (№ 3, ор. 10), у якому, за визнанням композитора, він оспівав свою батьківщину – Польщу.

До теми поетичного мистецтва Пастернак звернувся не вперше. Зокрема, у збірці «Сестра моя – життя» у вірші «Визначення поезії» ліричний герой дійшов такого висновку: все, що наповнює життя, є смыслом поезії. Він не ховається у поетичній творчості від життя. Його поезія – це одна з форм існування, де знайдеться місце і буденному, й урочистому. Тож вірш «В усьому хочеться дійти...» є своєрідним продовженням «Визначення поезії», в якому сформовано творче кредо поета.

Своїм головним завданням ліричний герой поезії вважає необхідність пізнати сутність речей, вчинків, почуттів і всього суцього. Для справжнього митця природа – джерело натхнення, а осмислення життя, яке буває навколо, допоможе поету віднайти заповітні слова і досягти внутрішньої гармонії. Світ природи та світ поезії зливаються, вже не зрозуміло, де закінчується один і починається інший. Однак герой Б. Пастернака усвідомлює, що на шляху до вершини поетичної майстерності у відтворенні людських почуттів, насамперед кохання, він приречений на поразку, на це вказує використання умовного способу дієслова: «склав **би**», «розквітли **б** липи» тощо. Проте ліричний герой не впадає у відчай. Він сподівається, що йому таки

буде дано «для рим натхнення», як вдалося відчувати музику польському композитору Ф. Шопену.

Творчість для героя Б. Пастернака – і гра, і тортури. Але саме це і робить його щасливим. Фінал вірша, символічний і непрояснений, породжує величезну кількість інтерпретацій, а образ тятиви лука водночас символізує готовність прориву до чогось нового, незвіданого і відсилає нас до давніх часів, коли саме лук із туго натягнуеною тятивою став прототипом струнних музичних інструментів, наприклад арфи. Мистецтво й активна діяльність, творчість і щоденна праця для ліричного героя – неподільна єдність, яка і допоможе поету «дійти до зерен суті».

Вірш надзвичайно динамічний, хоча в ньому мало дієслів. Це відчуття безкінечного руху створюється зокрема завдяки повторенню однорідних синтаксичних конструкцій.

1. Упродовж тисячоліть митці намагалися визначити канони справжньої поезії. Порівняйте погляди на поетичну майстерність П. Верлена («Мистецтво поетичне») та Б. Пастернака. У чому вони збігаються, а в чому між ними принципова відмінність? Чи відповідає поезія Б. Пастернака настанові П. Верлена «Найперше – музика у слові»? Відповідь аргументуйте.
2. Чого прагне ліричний герой вірша? Чи здійсненні його бажання?
3. Знайдіть у вірші метафори, символи, алюзії. Яку роль відіграють вони у тексті? Чи можна поезію Б. Пастернака назвати інтелектуальною?
4. Послухайте етюд E-dur (№ 3, ор. 10) Ф. Шопена. Чи можна його використати як музичну ілюстрацію до вірша Б. Пастернака? Відповідь аргументуйте.
5. Б. Пастернак мав ґрунтовну музичну та філософську освіту. Як це вплинуло на його поезію? Наведіть конкретні приклади.
6. Чи вдалося Б. Пастернаку у творчості «дійти до зерен суті»? Відповідь аргументуйте.

Розвиток антиутопії у ХХ ст.

Утопії виявилися набагато реальнішими, ніж уявлялися раніше. Нині постало інше болюче запитання: а як уникнути їхнього остаточного здійснення?

Микола Бердяєв, російський філософ

Людство завжди замислювалося над своїм майбуттям: як житиме суспільство; яким буде державний устрій; чи зникнуть гноблення людини людиною, бідність, безробіття, війни, хвороби?.. Філософи моделювали схеми ідеального суспільного ладу, а письменники сміливо зображували омріяне майбутнє у літературних творах.

Англійський філософ і письменник Томас Мор у 1516 р. втілює свої мрії та уявлення про майбутнє справедливе суспільство у знаменитому творі «Золота книжка, настільки ж корисна, як і цікава, про найкращий устрій держави та про новий острів Утопію». Слово «утопія» в буквальному перекладі (грецьк. ου – нема і тоπος – місце) означає «місце, якого ніде немає, яке не існує», однак із легкої руки Томаса Мора будь-який літературний твір про уявний ідеальний суспільний лад, про міфічне «світле майбутнє», про породжене красивими теоріями безхмарне прийдешнє щастя людства називають **утопією**.

Майже одночасно з літературною утопією виникає її протилежність – **антиутопія** (або дистопія), тобто зображення в художніх (переважно прозових) творах небезпечних і непередбачуваних наслідків, пов'язаних із побудовою суспільства, котре відповідає певному соціальному ідеалу, із експериментуванням над людством задля його «поліпшення» згідно з «красивими» популістськими гаслами.

Бурхливий науково-технічний прогрес і небачені суспільні перетворення ХХ ст. як ніколи раніше загострили питання: куди прямує людство? Саме тоді набув популярності такий різновид антиутопії, як роман-попередження: «Ми» (1924) Євгена Замятіна в російській літературі; «Прекрасний новий світ» (1932) Олдоса Гакслі й «1984» (1949) Джорджа Оруелла в англійській та ін.

Майбутнє в цих книжках зображене по-різному. Приміром, у романі «1984» Оруелла зображено три великі ворожі одна до одної держави: Євразію, Океанію й Остасію. А в «Прекрасному новому світі» Олдоса Гакслі суспільство прагне мати якомога більше товарів і послуг, тож місце Бога там посів мільярдер, американський автомобільний магнат Форд, котрий став символом цивілізації споживацтва.

У романі «1984» суспільство поділено на дві величезні групи. Перша – це члени партії, всередині якої є ще й привілейована «внутрішня партія», яка мала доступ до матеріальних благ. Друга, значно більша група, складалася із «пролів»



В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Важко було передбачити, що повість-притчу Джорджа Оруелла «Animal Farm» (букв. «Ферма тварин»), яка є прозорою аллюзією на радянську історію, першими перекладуть українці. Майже одразу після появи оригіналу побачив світ переклад Івана Чернятинського «Колгосп тварин» (1947) із передмовою Джорджа Оруелла. За літературним псевдонімом перекладача приховувалася постать Ігоря Шевченка, згодом відомого професора Гарвардського університету. За декілька десятиліть з'явилися: «вільний переклад» Ірини Дибко «Хутір тварин» (1984), переклади Юрія Шевчука «Ферма „Рай для тварин“: небилиця», Олексія Дроздовського «Скотоферма» (1991), Наталки Околітєнко «Скотохутір: казка» (1992).

роман Є. Замятіна має назву «Ми», оскільки в зображеному там суспільстві майбутнього просто немає місця людському «Я», тобто особистості. Невипадково в цьому творі люди мають не імена, а номери (як згодом у радянських і гітлерівських концтаборах). Навряд чи комусь захотілося б жити в такому майбутньому...

Ще однією рисою антиутопічних творів є тотальна всеохопна брехня можновладців. Причому що нахабнішою та цинічнішою є ця брехня, то більше вона влаштовує «утопічне» суспільство. Це, наприклад, гротесково-іронічно втілено в оксюморонній назві «Міністерства *правди*», створеного для фальшування історії та поширення *брехні* («1984»).

Антиутопія зображує світ майбутнього, застерігаючи проти небезпеки тоталітаризму, маніпуляції свідомістю, знеособлення, споживацтва, тотального контролю над особистістю – усього, що висить над людством дамокловим мечем.

► Обкладинка першого видання книжки «Колгосп тварин» українською мовою. Мюнхен, 1947

(скорочено від «пролетарі»). У книжці Гакслі розподіл на касти, від альфи до епсилон, закладається хімічними методами ще на ембріональній стадії розвитку (як передбачення сучасного клонування людини).

Перелік індивідуально-авторських відмінностей у конкретних творах-антиутопіях можна продовжувати, однак усі вони лише яскравіше підкреслюють те спільне, що об'єднує *цей жанровий різновид літератури*: антиутопія є різкою антитезою провідних ідей утопії. Передовсім антиутопія зриває з утопії шати красивих закликів і привабливих фраз, якими остання маскує свою непривабливу реальну сутність. Породжене Великою французькою революцією гасло «Свобода! Рівність! Братерство!» було втіленням одвічної мрії людей про справедливість і щастя, воно і сьогодні надихає багатьох мрійників, які прагнуть абстрактного «світлого майбутнього». Література антиутопії покликає застерегти від невиправданих очікувань, як це зробив Джордж Оруелл у своїй повісті-притчі «Колгосп тварин» («Скотоферма») («Animal Farm», 1945). Письменник попереджає людство, що ці привабливі фрази можуть виродитися, якщо їх уживають демагоги. Революційні перетворення на тваринній фермі «Садиба» починаються під гаслом: «Усі тварини рівні», але закінчуються вони з фактично протилежною ідеєю: «Усі тварини *рівні*, але деякі тварини *рівніші*».

Характерними для антиутопій є уніфікація усіх членів суспільства майбутнього, їхнє знеособлення як запорука соціальної «стабільності». Приміром,

Голос незалежної людини...

ДЖОРДЖ ОРУЕЛЛ

«Колгосп тварин»

Західний світ широко відзначив 1984-й як «рік Оруелла». Кажуть, що Дж. Оруелл наприкінці рукопису зазначив точну дату його завершення – «1948». А потім, добираючи назву роману, просто поміняв місцями дві останні цифри та виніс їх у заголовок. Таким чином дата завершення рукопису – «1948» – перетворилася на заголовок твору, що позначає час дії роману-антиутопії – «1984».

Хоч би там як, але похмурий прогноз Оруелла не справдився. Слід підкреслити, що велика увага до пророцтв письменника-антиутопіста стосується не лише згаданого, а й інших його творів, зокрема відомої повісті-притчі «Колгосп тварин» («Animal Farm», 1945). То в чому ж причина такого сильного впливу Оруелла на настрої людства? Звідки така сила в цього письменника-пророка?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ДЖОРДЖ ОРУЕЛЛ (1903–1950)

Ерік Артур Блер (таке справжнє ім'я письменника) народився 23 січня 1903 р. в Індії в родині урядовця англійського адміністративного апарату. Освіту здобув у Ітоні, одному з найкращих і найдорожчих привілейованих навчальних закладів Великої Британії.

Упродовж 1922–1927 рр. юнак служив у англійській поліції в Бірмі, а потім покинув службу й захопився літературною творчістю. Його псевдонім «Джордж Оруелл» був пов'язаний із назвою невеликої річки Оруелл, де він у дитинстві любив рибалити.

Згодом письменник-початківець перебрався до Парижа, потім – до Лондона. Від 1935 р. він жив на літературні гонорари, а доти підробляв миттям посуду в кафе, викладанням у школі для бідняків, репетиторством. Водночас Дж. Оруелл спостерігав за людьми різних соціальних верств і статків, що забезпечувало глибоке проникнення в людські характери під час написання творів.

Враження про його нелегке життя відбилися у книжці «Собаче життя в Парижі й Лондоні» (1933). «Я цілими місяцями жив поміж бідняків і напівкримінальної публіки, яка мешкає в най-



▲ Джордж Оруелл. Близько 1940

Я вирішив виступити проти радянського міфу, використовуючи казкову форму, доступну майже кожному читачеві, яку легко перекласти іноземними мовами.



◀ Британські поліцейські в Бірмі. 1923

Ерік Блер – третій праворуч у другому ряду. Спогади про цей період життя лягли в основу його перших оповідань «Страта через повішання», «Як я стріляв у слона», у яких він розмірковує про природу влади, насильство і смерть.

гірших частинах бідняцьких кварталів або вештається, жebraючи чи крадучи, – писав він згодом. – Часто через брак грошей мені доводилося перебувати між ними; а втім, мене дуже цікавило їхнє життя. Кілька років я присвятив (цього разу систематичніше) вивченню умов побуту і праці шахтарів у Північній Англії. Я не вважав себе соціалістом аж до 1930 р. По суті, я не мав тоді чітко окреслених політичних поглядів. А став я соціалістом головним чином через несприйняття знедоленого життя бідніших частин промислового робітництва, а не через теоретичне захоплення плановим суспільством».

Тим часом Дж. Оруелл постійно вдосконалював свою письменницьку майстерність, орієнтуючись на творчість В. Шекспіра, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Ч. Дікенса, Г. Флобера, Е. Золя, а також письменників-сучасників Дж. Джойса, Т. С. Еліота, Д. Г. Лоуренса.



З наближенням Другої світової війни Оруелл став переконаним антифашистом. Після початку громадянської війни в Іспанії разом із дружиною поїхав у 1936 р. до Барселони як кореспондент лондонського щотижневого видання, де згодом приєднався до партизанського руху. Він був тяжко поранений, ледь не загинув. 1937 року йому дивом вдалося втекти від переслідувань таємної поліції комуністичного уряду Іспанії, багато його друзів були ув'язнені або зникли безвісти.

Повернувшись до Англії, Дж. Оруелл чіткіше, аніж будь-коли, усвідомив негативний вплив радянського міфу на західний соціалістичний рух. Тож події в Іспанії стали каталізатором написання його знаменитих антиутопій.

▲ Під час Другої світової війни Дж. Оруелла запросили на британську телерадіокомпанію BBC готувати ефіри передач для індійських колоній, де на той час загострювалася ситуація. Репутація Оруелла, який мав чітку антиколоніальну і антиімперську позицію, мала позитивний вплив на місцеву інтелігенцію.

Слід зауважити, що в тогочасній англійській літературі наукова фантастика була надзвичайно популярною. Чи не найвідомішим її представником і «володарем дум» європейської молоді початку ХХ ст. був Герберт Уеллс (автор «Війни світів», «Невидимця» та ін.). На думку Дж. Оруелла, сам по собі науково-технічний прогрес, який обстоював Уеллс, ще не є запорукою щастя людства. Тож у нарисі «Уеллс, Гітлер і світова держава» (1941) він проникливо зауважив, що наукові відкриття, «сталь, бетон, аероплани», – усе, що оспівував письменник-фантаст,

мав і Гітлер. Однак новомодні технічні дива були «поставлені на службу ідеям, притаманним кам'яному віку. Наука воювала на боці забобону». Це прояснює позицію та особливості фантастики самого Дж. Оруелла, якого цікавила насамперед людська сутність, те, що робить людину Людиною (що є характерною рисою антиутопії).

Саме на таких творчих і світоглядних засадах ґрунтувалася робота письменника над творами, які побачили світ з інтервалом у три роки: повістю-притчею «Колгосп тварин» (1945) і романом «1984» (1949). У романі автор до краю оголює основний принцип і єдину мету тоталітаризму: «Нам потрібна лише влада, – зізнається один із персонажів О'Браєн, – абсолютна влада. Ми знаємо, що ніхто не захоплює владу, щоб потім відмовитися від неї. Влада – не засіб, а кінцева мета. Диктатуру запроваджують не для того, щоб стати на сторожі революції, це революцію здійснюють для того, щоб запровадити диктатуру. Метою переслідування є переслідування. Метою тортур – торттури. Метою влади – влада». Ця та подібні цитати доводили до оскаженіння радянський режим, суть якого Оруелл висвітлював, немов рентгеном. Адже це дуже різко контрастувало з міфом брехливої пропаганди про «найщасливіший у світі радянський народ», який СРСР посилено експортував за кордон.

Авторитет Дж. Оруелла в усьому світі зростає неймовірно швидко, твори друкували великими накладками, читачі чекали на нові книжки. Але, на жаль, здоров'я письменника було підірване, давалися взнаки туберкульоз і фронтове поранення, тож 21 січня 1950 р. в Лондоні Дж. Оруелл відійшов у вічність...

Повість-притча «Колгосп тварин»

Творча історія

Джордж Оруелл прагнув якомога швидше розвінчати міф про СРСР як країну, де влада та статки нібито належать робітникам і селянам. Такі вигадки дезорієнтували світ Західної Європи і заважали змінювати життя людей на краще. «Незабаром після повернення з Іспанії, – пригадував він, – я вирішив виступити проти радянського міфу, використовуючи казкову форму, доступну майже кожному читачеві, яку легко перекласти іноземними мовами. У мене в голові давно крутився цей задум, аж якось (жив я тоді у селі) я побачив, як мале хлоп'я років десяти гнало по вузькій доріжці величезну їздову коняку і, шойно та намагалася звернути з доріжки, нещадно її лупцювало. Я подумав, що, якби лишень оці тварини усвідомили свою силу, ми б не змогли над ними панувати, і подумав, що

ЦЕ ЦИКАВО

АНТИУТОПІЯ І ЖИТТЯ...

1998 року засновано щорічну «Премію Великого/Старшого Брата» (Big Brother Awards) за найгрубіше порушення свободи (недоторканності приватного життя) громадян державою чи компанією. Назва премії пов'язана з персонажем роману Оруелла «1984». У США вже відбувалися церемонії її вручення, тож література впливає на життя ще й у такий спосіб.



людина експлуатує тварин майже так само, як заможні класи експлуатують пролетаріат».

Цей випадок і став відправною точкою, за допомогою якої Дж. Оруелл почав «перекладати» марксизм на мову тваринних понять: коли треба експлуатувати тварин – усі люди між собою союзники, а справжня боротьба точиться лише між тваринами й людьми. Базуючись на цій тезі, вже можна було починати оповідку про революцію тварин. До речі, тут Оруеллу знадобилися відкриття сатирика Дж. Свіфта, який чудово володів казково-алегоричною оповіддю.

Проблематика твору

Твір Дж. Оруелла пронизаний складними алегоріями, за якими приховано конкретну історичну ситуацію 1930–1940-х рр., зокрема негативні реалії СРСР.

Уже з перших розділів твору читач помічає риси антиутопії. Насамперед, прочитується спроба удосконалити світ за допомогою революційної теорії (розповідь старого кнура Майора про «чудернацький сон»).

А в образах **Сніжка й Наполеона** – прибічників «тваринізму» (в оригіналі – «Animalism») бачимо алегорію із постатями Троцького й Сталіна, апологетами марксизму-ленінізму. Закономірним є й ім'я кнура Наполеона. Його реальний прототип спочатку брав участь у Великій французькій революції і боровся проти монархії, а згодом став самопроголошеним імператором. Так само й кнур Наполеон, який засуджував експлуатацію людьми тварин, зрештою почав визискувати «чотириногих» навіть більше, ніж це колись робили «двоногі». Свині стали на задні ноги, як невинсні їм люди, а кнур Наполеон узяв до ратиці батога...

Та найдошкульнішою критика «радянського міфу» стає тоді, коли автор зриває шати радянських вигадок про примарну рівність усіх громадян СРСР. Саркастичне твердження про «рівніших тварин» («Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші») напрочуд нагадувало так само «рівніших» партійних можновладців у СРСР. Під красивим гаслом «Народ і Партія єдині!» були двері спецрозподільників із товарами народного вжитку

(в Оруелла – «яблука й молоко»), до яких дозволялося заходити лише партійним босам, таким як кнури Наполеон і Сніжок. Звичайним радянським роботягам на кшталт коняки Боксера доступ був обмежений.

Найтрагічнішим образом повісті Дж. Оруелла є простуватий і наївний трудяга – **кінь Боксер**. Це він тягав на собі важелісні брили під час будівництва млина. Це він сміливо бився з нападами, хоча міг загинути. Це він міг би легко розчавити кровожерних псів, якби не послухався Наполеона. Саме Боксер щиро вірив у «світле майбутнє» – спокійне життя на пенсії й, напівголодний та виснажений, прагнув «працювати ще більше». Зрештою життя Боксера скінчилося на шкуродерні, він пішов на корм для вгодованих псів Наполеона. Тоталітарна система безжально знищує свої жертви.

Найщемнішими для українців є трагічно-алегоричні рядки про Голодомор, коли Наполеон «заборонив годувати курей і заявив, що кожного, хто дасть їм



▲ Ральф Стедман. Обкладинка до повісті «Колгосп тварин»

хоч зернятко, буде страчено. Пси стежили за неухильним виконанням цього наказу. Кури трималися п'ять днів, а тоді здалися й повернулися до своїх гнізд. За цей час здохло дев'ятеро курей». Курей змусили нести яйця для оплати «проектів» Наполеона та його особистого збагачення.

Коли ми читаємо, що «біля ніг Наполеона виросла гора трупів, а у повітрі вперше з часів Джонса повис запах крові», спадає на думку порівняння зі сталінським терором. Постає запитання: чому тварини, які свого часу героїчно повстали проти людей і хай ціною власного життя, але перемогли, покірно прийняли свинську владу? Чи не тому, що свині тонко маніпулювали тваринами, ховаючи свою цинічну сутність за демагогічними обіцянками прекрасного майбутнього? А тварини, розділені брехливою пропагандою, гинули поодиноці, так і не об'єднавшись проти влади свиней.

Композиція твору

Повість-притча «Колгосп тварин» невелика за обсягом і має «обрамлення», тобто закінчується так само, як і починалася: такою самою (якщо не гіршою) експлуатацією тварин на фермі з тією самою назвою – «Садиба»... Це пересторога, тобто ще одна риса, притаманна антиутопії. Повесть Дж. Оруелла сприймається як застереження суспільству і спонукає до боротьби проти страху й рабської покірності, до контролю за владою.

Джордж Оруелл, продовживши традицію світової антиутопії, досяг своєї політичної мети й завдав потужного удару як по «радянському міфу», так і по тоталітарній системі. Завдяки таланту письменника політична оповідка на злобу дня перетворилася на невмируще явище мистецтва.

КОЛГОСП ТВАРИН

(скорочено)

Щойно господарі ферми «Садиба» містер Джонс і його дружина заснули, тварини та птиця зібралися у хліву, щоб послухати про чудернацький сон, який наснився кнуру, старому Майорові. Тут були троє псів, свині, кури, вівці, корови, тяглові коні, Боксер, величезний кінь, що не вирізнявся розумом, але всі шанували його за врівноважену вдачу і нечужану працездатність, та Конюшинка, по-материнському лагідна кобила, що після четвертого лошати так і не повернула своєї колишньої стрункості. Потім прийшла біла коза Мюріел та осел Бенджамін, що був найстаршим на фермі і мав кепський норів. Коли до хліва зайшов виводок каченят, які втратили свою маму, Конюшинка зігнула свою передню ногу, утворивши своєрідну загорожу, де і вместилися каченята. Останніми прийшли гарненька і дурненька з вигляду біла кобилка Моллі, яку запрягали в бричку містера Джонса і яка любила, коли їй у білу гривку вплітали червоні стрічки, та кіт.

Майор виголосив промову. Він сказав, що життя тварин жалюгідне, виснажливе і недовге. Як тільки вони стають непридатними до роботи, їх безжалюдно ріжуть. Тож життя тварин – це злидні і рабство. Й винна у цьому Людина, істота, що не виробляє, а лише споживає. Всі напасті через людську тиранію, і тварини повинні повстати, щоб стати багатими і вільними. У тварин немає ніяких спільних інтересів з Людиною, а між тваринами повинна запанувати єдність і справжнє братерство у боротьбі. Коли тварини здолають Людину, вони не повинні їй уподібнюватися і перебірати її вади: не треба мешкати у будинку, носити одяг,



◀ Зібрання тварин. Ілюстрація Ральфа Стедмана до повісті «Колгосп тварин»

пити алкоголь, мати гроші і торгувати. Але найголовніше те, що тварина ніколи не повинна бивати іншу тварину.

Майор оповів свій сон про те, якою стане земля, коли щезне Людина. До того ж він пригадав слова та мелодію пісні, яку колись давно співали тварини, але потім вона стерлася з плином часу:

День прийде, рано а чи пізно –
Ми скинемо Людини гніт,
І стануть враз поля англійські
Лише для ратиць і копит!

Пісня викликала у тварин несамолюбий захват. І вся ферма п'ять разів проспівала від початку і до кінця пісню «Тварини Англії».

Через три ночі, на початку березня, старий Майор сконав. Кмітливіші тварини під впливом сповіді Майора по-новому подивилися на своє життя. Свині, яких визнавали за найрозумніших тварин, вважали своїм обов'язком готувати Повстання, хоча й не знали, коли воно відбудеться. Найпоказнішими серед них були два: Сніжок та Наполеон. Наполеон мав сувору вдачу. Сніжок, моторніший у розмові й винахідливіший, поступався Наполеону в поважності. Ще був підсвинок Пищик. Він умів блискуче говорити і в суперечці мав звичай підстрибувати з боку в бік і метляти хвостиком, що виглядало якось вкрай переконливо. Дехто казав про Пищика, що той здатен із чорного зробити біле. Саме ця трійця опрацювала вчення старого Майора і назвала його Тваринізмом. Найвідданішими послідовниками Тваринізму були коні Боксер і Конюшинка. Вони брали незмінну участь у таємних зборах у хліві й виступали заспівувачами «Тварин Англії» – пісні, якою завжди завершувалися збори.

Тим часом містер Джонс, програвши на суді гроші, запив. На день Літнього сонцестояння тварин не погодували. Тоді корови рогами виламали двері комори, й тварини допалися до засіків. Містер Джонс і його наймити почали шмагати корів, щоб їх відігнати. Це виявилось останньою краплею. Тварини накинулися на людей і прогнали їх із ферми. Потім вони спалили все, що нагадувало про містера Джонса та його дружину. Наполеон повів тварин до комори і видав кожному подвійну порцію зерна, а псам – по два бісквіти. Вони сім разів поспіль від початку до кінця проспівали «Тварин Англії», після чого повклалися на ніч і спали так, як ще ніколи у житті. Вранці тварини, згадавши про свою славу перемогу, побігли на пасовисько. Вони були у захваті. Обстежили ферму та будинок містера Джонса: вони не могли повірити, що тепер усе це справді належить їм.

Після сніданку Сніжок і Наполеон зібрали тварин. Свині призналися, що останні три місяці вони вчилися писати і читати. На брамі, що виходила на шлях і складалася з п'яти перекладин, Сніжок зафарбував слова «Ферма “Садиба”» і написав «Ферма “Рай для тварин”». А на задній, обмазаній дьогтем стіні великого хліву білою фарбою великими літерами написали Сім Заповідей, до яких свині звели принципи Тваринізму:

Усяка двонога істота – ворог.
Усяка чотиринога або крилата істота – друг.
Жодна тварина не повинна носити одягу.
Жодна тварина не повинна спати в ліжку.
Жодна тварина не повинна вживати спиртного.
Жодна тварина не повинна вбивати іншу тварину.
Усі тварини рівні.

Улітку всі тварини натхненно працювали. Особливий захват викликав Боксер, його девізом стало: «Я працюватиму ще завяжіше». У неділю не працювали, снідали на годину пізніше. Потім проводили незмінний ритуал: піднімали прапор (це була стара зелена скатертина, на якій білою фарбою Сніжок намалював ратицю і ріг: зелений колір символізував зелені лани, а ратиця з рогом означали Республіку Тварин, яка постане після остаточної перемоги над людством), потім усі рушали до великого хліва на Мітинг, на якому планували роботу, ухвалювали резолюції, виконували гімн «Тварини Англії». У збруярні свині облаштували штаб, де за книжками містера Джонса вчилися ремесел. Сніжок залучав тварин до Комітетів: курей – до Комітету виробництва яєць, корів – до Ліги Чистих Хвостів, овець – до Руху Білішої Вовни. Проте ці проекти не мали успіху. Потроху тварини опанували грамоту. Найкраще вони засвоїли гасло, основну засаду Тваринізму: «Чотири ноги – добре, дві ноги – погано». Вівцям воно припало до душі, і вони бекали його годинами.

Наполеона комітети Сніжка не обходили. Він уважав, що найголовніше – виховання молоді, а не дорослих. Коли собаки Джессі і Квітка оценилися, він забрав від матерів дев'ять цуценят, заніс на горище і сказав, що сам їх виховуватиме. Невдовзі з'ясувалося, що молоко щодня домішували до свинячого пійла, а коли достигли яблука, то їх не розділили порівну, як усі сподівалися, між тваринами, а наказали віднести до збруярні для потреб свиней. Пищик пояснив, що свині так роблять не через егоїзм, адже багатьом із них молоко і яблука не до вподоби, але вони багато працюють розумово, керуючи та організовуючи роботу ферми. Тож саме заради тварин вони вимушені пити молоко та їсти яблука, щоб містер Джонс ніколи не повернувся.

Важливість здоров'я свиней було важко переоцінити. Отож без зайвих суперечок погодилися молоко і весь урожай яблук, коли ті дозріють, повністю виділити свиням.

Звістка про повстання тварин до кінця літа облетіла півкраїни. Це повстання дуже налякало фермерів. Особливо сусідів містера Джонса містера Пілкінгтона, власника запущеної ферми «Лисячий Гай», та містера Фредеріка, власника доглянутої ферми «Лужок», який уважався спритним ділком. Вони робили все, щоб їхня худоба якомога менше дізналася про повстання. На початку жовтня містер Джонс разом із наймитами, у тому числі з ферм «Лисячий Гай» і «Лужок», вирішив відвоювати свою ферму.

Цього давно сподівалися, тож і приготувалися заздалегідь. Сніжок, який проштудював знайдену в домі стару книгу про військові виправи Юлія Цезаря, відав оборонними заходами. Пролунала його команда, і за кілька хвилин кожна тварина вже стояла на бойовому посту.

Людські істоти наблизилися до будівель, і Сніжок вдався до першого наступу. Голуби, а їх було п'ять, заметалися, залопотіли над головами людей, оглушаючи їх з невеликої висоти. А поки люди давали їм раду, вискочили гуси з-за живоплоту й заходилися дошкульно щипати їх за литки. Проте це був лише відволікаючий маневр, що мав посіяти певну паніку. Тож люди легко повідганяли гусей дрючками. Сніжок рушив другу наступальну лінію. Мюріел, Бенджамін та всі вівці, очолювані Сніжком, ринулися вперед, штурхаючи і буцаючи людей рогами. А Бенджамін крутився дзигою й брикався на всі боки своїми копитцями. Та знову люди з їхніми кийками і підкутими черевиками виявилися дужчими; Сніжок раптом запищав, подаючи знак до відступу, і тварини кинулися через браму в двір.

Люди торжествуюче закричали, бо гадали, що перемога за ними. І безладно кинулися навздогін. Але саме цього Сніжок і сподівався. Щойно люди втяглися в двір, як із тилу, перетинаючи шлях до відступу, вискочили троє коней, три корови і решта свиней, що засіли у корівнику. Сніжок подав сигнал до атаки, а сам кинувся просто на Джонса. Той, побачивши, що Сніжок мчить на нього, звів рушницю й вистрілив. Шріт прокреслив криваві смуги на Сніжковій спині, заваливши намертво одну вівцю. Не спинившись і на мить, Сніжок усіма шістьма пудами вдарив Джонса по ногах. Той беркицьнувся в купу гною, рушниця вилетіла

йому з рук. Та найстрашніше було бачити Боксера; ставши дибки, він, як справжній жеребець, бив величезними кованими копитами. Найперше він звалив у багно конюха з ферми «Лисячий гай», влучивши йому в тім'я. Побачивши таке, дехто з людей покидав дрючки і кинувся навтьоки. Їх охопила паніка, і вже наступної хвилини тварини ганялися за ними по всьому подвір'ю. Їх буцали, кбпали, кусали, топтали. На фермі не було жодної тварини, що не помстилася, як сама знала. Навіть кіт несподівано плигнув з даху на дояра, запустивши йому в шию пазурі, що той аж несамовито заверещав. Щойно завиднів вихід, як люди притьмом дременули з двору, уганяючи в бік шляху. І хвилин за п'ять після нападу вони ганебно тікали тією ж дорогою, якою і прийшли. А навздогін мчала згряя гусей, що без упину сичали й щипали їх за литки.

Тепер тварини зійшлися в нестямному захваті, щодуху вихваляючи свої подвиги. Тут же зімпровізували святкування перемоги. Підняли прапор і кілька разів проспівали свій гімн, потім полеглий вівці влаштували урочистий похорон, а на її могилі посадили кущ глоду. Сніжок виголосив коротку промову, підкресливши, що кожна тварина має бути готовою, якщо виникне потреба, вмерти за ферму «Рай для Тварин».

Потім одностайно вирішили запровадити військову відзнаку «Тварина-Герой І ступеня», якою одразу ж нагородили Сніжка й Боксера. То була латунна медаль (насправді – старі кінські бляшки, знайдені серед збруї), що її малося носити в неділю й на свята. Медаллю «Тварина-Герой ІІ ступеня» посмертно нагородили полеглу вівцю.

Довго сперечалися про те, як назвати саму битву. І врешті назвали її Битвою під Корівником, бо саме звідти у вирішальну мить вискочила засідка. З грязюки витягли Джонсову рушницю, а в домі, як усі знали, був запас патронів. Вирішили встановити рушницю біля флагштока як артилерійську одиницю й салютувати з неї двічі на рік: раз – дванадцятого жовтня, в річницю Битви під Корівником, і ще раз – на Івана Купала, в річницю Повстання.

На початку зими зникла кобилка Моллі. Голуби бачили її впряжену у чепурний візок, а в гриві красувалася кумачева стрічка. Моллі виглядала вкрай задоволеною.

У січні настали суворі часи. Всі стратегічні питання ферми вирішували свині, які вважалися розумнішими за інших тварин. Їхні рішення затверджувалися на зборах, на яких весь час сперечалися Сніжок і Наполеон. Кожен із них мав своїх прибічників, тож іноді на фермі розпалювалися гострі пристрасті. Особливої популярності Наполеон набув серед овець, які наловчилися мекати «Чотири ноги – добре, дві – погано».

Сніжок переконавав тварин, що вітряк, який вироблятиме електрику, дасть змогу освітлювати стійла й опалювати їх узимку, до того ж механізми виконуватимуть усю важку роботу, а тварини пастимуться на вигоні або розвиватимуть свій інтелект читанням і мудрими розмовами. У хлівці на підлозі Сніжок робив креслення вітряка. Тварини кожного дня приходили на них дивитися. Одного дня завітав Наполеон. Він придивлявся до кожної деталі, принохувався, а тоді раптом підняв ногу, надзорив на схеми і без жодного коментаря пішов геть. Вітряк розколов колгосп на два табори. Сніжок на зборах палко переконував тварин, що з побудовою вітряка життя на фермі стане кращим. Наполеон, нацькувавши на Сніжка дев'ять величезних вигодованих собак, потім оголосив, що мітингів більше не буде, фермою керуватиме Комітет свиней із ним на чолі.

Почалася весняна оранка. У садку відкопали череп старого Майора і встановили на пеньку під флагштоком, коло рушниці. Після урочистого підняття прапора кожна тварина мусила шанобливо пройти повз той череп. Тепер і сиділи вони не так, як раніше. Наполеон грубувато, по-солдатському читав завдання на тиждень, потім усі співали гімн «Тварини Англії» і розходилися. Третьої неділі після вигнання Сніжка Наполеон оголосив дещо здивованій аудиторії, що вітряк треба будувати. На будівництво піде два роки, і, можливо,

доведеться урізати пайки. Пищик же пояснив тваринам, що Наполеон ніколи не виступав проти вітряка, а креслення Сніжок позичив із паперів Наполеона. Останній виступав проти будівництва, аби позбутися пройдисвіта Сніжка, який згубно на всіх впливав. Це називають тактикою. Не всі знали, що те слово означає, але Пищик говорив так переконливо, а троє псів за ним так погрозово шкірилися, що всі без зайвих запитань прийняли його пояснення.

Упродовж року тварини працювали, як каторжні, по десять годин на день. Вони почувалися щасливими, бо працювали не для збіговиська людей, а задля власного блага й блага наступних поколінь. У серпні Наполеон повідомив, що прийдеться працювати й у неділю. Ця робота добровільна, але тим, хто відмовиться, вдвічі зменшать пайку. Будівництво вітряка рухалося тяжко й повільно. Боксер працював на будівництві завзято, він попросив півня, щоб той будив його на сорок п'ять хвилин раніше, а вільної часини, хоча їх тепер було обмаль, сам рушав до каменоломні і тягнув візок із камінням до вітряка. Восени з'ясувалося, що фермі не вистачає цвяхів, мотузок, тобто того, що не виробляється на місці.

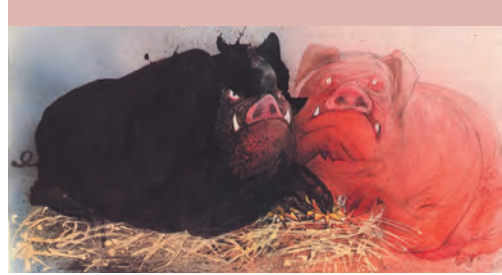
Одного недільного ранку, коли тварини зібралися вислухати розпорядження, Наполеон оголосив про свою нову політику. Відтепер їхня ферма торгуватиме з сусідніми фермами: певно ж, не з якихось комерційних міркувань, а щоб отримати дефіцитні матеріали. Він заявив, що вітрякові мусить підлягати все. Тому він і провадив переговори про збут копиці сіна й частини врожаю пшениці: згодом, як знадобиться більше грошей, доведеться пустити на продаж і яйця, на які в Уїллінгдоні завжди був попит. Кури, сказав Наполеон, мусять охоче піти на цю жертву, це стане їхнім особистим внеском у спорудження вітряка.

І знову тварини відчули невиразну тривогу. Не мати діла з людськими істотами, не торгувати, не користуватися грішми – хіба цих резолюцій вони не прийняли найперше на Мітингу після звитяги над Джонсом? Усі добре пам'ятали, як схвалювали ці резолюції, принаймні їм здавалося, що пам'ятали. Чотири підсвинки, що оскаржували скасування Наполеоном Мітингів, несміливо подали голос, але відразу вмовкли, зачувши страхітливе гарчання псів. Потім своїм звичаєм замакали вівці: «Чотири ноги – добре, а дві – погано», згладивши хвилиenne замішання. Наполеон підніс ратицю, закликаючи до тиші, і оголосив, що вже про все домовлено. Жодна тварина не спілкуватиметься з людськими створіннями, що, певно ж, і вкрай небажано. Цю тяжку повинність він бере на себе. Якийсь містер Вімпер, повірений з Уїллінгдона, погодився посередничати між фермою і зовнішнім світом; він навідуватиметься сюди щопонеділка вранці за вказівками. Наполеон закінчив промову звичним вигуком: «Хай живе «Рай для Тварин!»» А коли проспівали «Тварин Англії», відпустив усіх.

Потім, щоб заспокоїти тварин, ферму обійшов Пищик. Він запевняв усіх, що резолюція проти торгівлі й використання грошей ніколи не схвалювалася, ба навіть не пропонувалася. Та чистісінька вигадка, можливо, брала початок з побрехеньок, що їх поширював Сніжок. Однак дехто ще вагався, тож Пищик запитав їх проникливо:

– Ви певні, що вам це не наснилося, товариші? Може, ви таку резолюцію маєте десь на папері? Де ж вона записана? А оскільки нічого подібного, звісна річ, на папері не існувало, то тварини втішилися тим, що вони помиляються.

Людські істоти не стали більше любити «Рай для Тварин» тепер, коли вона процвітала, де там – вони ще ніколи не ненавиділи її так. Кожна людина непохитно вірила, що рано чи пізно ферма зазнає краху, і насамперед зі спорудженням



▲ Свиней визнавали за найрозумніших тварин. Ілюстрація Ральфа Стедмана

вітряка. Вони збиралися в пивничках і на діаграмах доводили один одному, що вітряк мусить розвалитися. А якщо й стоятиме, то нізачо не працюватиме. І все ж, всупереч самим собі, відчували аж наче повагу до того, як справно хазяйнують тварини. Одним із виявів цього було те, що вони стали називати ферму її теперішньою назвою і вже не вдавали, що її назва – «Садиба». Перестали й підтримувати Джонса, який, полишивши надію запопасти собі ферму, переселився в інші краї. За винятком Вімпера, ферма не мала ніяких зв'язків із зовнішнім світом. Проте ходили вперті чутки, що Наполеон готується до ділової угоди чи то з містером Пілкінгтоном з ферми «Лисячий Гай», чи то з містером Фредеріком із ферми «Лужок». Проте, як відзначалося, в жодному разі не з обома відразу.

На ту пору свині несподівано зробили будинок своєю резиденцією. І тварини знову невиразно пригадали, нібито колись щодо цього теж приймалося певне рішення. І знову Пищик мусив переконувати їх, що такого не було і не могло бути. Вкрай необхідно, казав він, щоб свині, цей мозок ферми, мали тиху місцину для напруженої роботи. Та й гідності вождя – так він останнім часом називав Наполеона – більш підходить жити в будинку, аніж у свинарнику. Проте деякі тварини занепокоїлися, зачувши, що свині не лише їдять на кухні, а й використовують вітальню для відпочинку і сплять у ліжках. Боксер знехтував це своїм звичним «Наполеон завжди правий», але Конюшинка, що, як їй здавалося, добре пам'ятала категоричне застереження щодо ліжок, подалася до Заповідей і спробувала розібратися в них. Переконавшись, що в написаному вона знає лише окремі літери, вона гукнула Мюріел.

– Мюріел, – попрохала вона, – прочитай-но мені Четверту Заповідь. Невже там не мовиться нічого щодо спання в ліжку?

Хоч і не без труднощів, Мюріел прочитала Заповідь.

– Тут мовиться: «Жодна тварина не повинна спати в ліжку з простирадлами», – виголосила вона.

Дивно, але Конюшинка не пригадувала, щоб у Четвертій Заповіді йшлося про простирадла. Та оскільки Заповідь була тут, на стіні, то, мабуть, вони там значились. А Пищик, який саме випадково проходив повз них у супроводі кількох псів, спрямував їхні думки в потрібному напрямку.

– Отже, товариші, – сказав він, – ви чули, що ми, свині, спимо тепер у ліжках. А чому б і не спати? Ви, звичайно, не допускаєте, що існувало якесь застереження проти ліжок? Ліжко – всього-на-всього місце для спання. Оберемок соломи в стійлі – це теж, власне, ліжко. А застерігалось проти простирадел, цього винаходу людини. Тож ми й постягували простирадла з ліжок і спимо лише під ковдрами. І такі ліжка напрочуд зручні! Але не зручніші, ніж це необхідно, запевняю вас, товариші, при тому розумовому напруженні, що його ми маємо нині. Ви ж не позбавите нас відпочинку, адже ж так, товариші? Ви ж не хочете, аби ми від втоми стали нездатними ні до чого? Невже хтось із вас хоче, щоб повернувся Джонс?

Тварини переконали його в протилежному і про те, що свині сплять у ліжках, більше не згадували. А коли невдовзі оголосили, що свині вставатимуть вранці на годину пізніше, ніж інші, то ніхто теж не ремствував.

Тварини прожили важкий рік, запасалися на зиму провізією, не шкодуючи сил добудовували вітряк. Боксер навіть уночі виходив на роботу. Тварини ходили до вітряка, милувалися міцністю його стін. Через настання негоди будівництво довелося припинити. Страхітлива буря зруйнувала вітряк – символ їхньої боротьби. Наполеон, після нетривалих роздумів, несподівано для всіх сказав, що зловмисник – Сніжок, і оголосив йому смертний вирок. Усі,

хто допоможе виконати вирок, отримають нагороду «Тварина-Герой II ступеня» і два відра яблук, а тому, хто схопить його живцем, – чотири. Тварини почали міркувати, як його упіймати.

Попри сувору зиму, холод і голод, тварини тяжко працювали, відбудовуючи вітряк. Вони не хотіли бути посміховиськом заздрісних людей із зовнішнього світу, тому прагнули звести його в строк. Тварин більше надихали не палкі промови, а Боксерова сила і неухильне дотримання ним обіцянки: «Я працюватиму ще завзятіше!». Щоб про скруту з продовольством не дізнався зовнішній світ, Наполеон провів екскурсію Вімперу, який бачив повні засіки збіжжя, а насправді вони були заповнені піском і лише припорошені зерном, вівці в його присутності мали говорити, що їм збільшили пайку. Так обдурений Вімпер сповіщав світові, що Фермі голод не загрожує. Насправді ситуація настільки погіршилася, що Наполеон, побоюючись гніву тварин, виходив у оточенні злих собак, окремі доручення виконував Пищик.

Якоїсь неділі вранці Пищик оголосив, що в курей, які почали нестися, яйця забиратимуть. Наполеон через Вімпера уклав контракт на продаж чотирьох сотень яєць щотижня. За той виторг, мовляв, куплять збіжжя і провіанту, щоб вистачило протриматися до літа, коли становище покращиться.

На це кури здійняли страшенний гвалт. Їх попереджали про ймовірність такої жертви, та вони не йняли віри, що таке колись станеться. Якраз нанесли яєць для весняного висиджування і тепер протестували, що забрати їх – то самогубство. Вперше після вигнання Джонса виник мало не бунт. З трьома молодими мінорками на чолі кури спробували протистояти Наполеонові. Вони злітали на сідало і там неслися. Яйця падали на землю і розбивалися. Проте Наполеон діяв рішуче й безжалісно. Він заборонив годувати курей і звелів, щоб кожен, хто дасть їм хоч зернятко, буде скараний на горло. Пси стежили за неухильним виконанням цього наказу. П'ять днів трималися кури, а тоді здалися й повернулися до своїх гнізд. За цей час здохло дев'ятеро курей. Їх поховали в садку й оголосили, що вони здохли від коксидіозу. Вімпер нічого про цю подію не чув: яйця довозилися вчасно, і фургон бакалійника приїжджав за ними раз на тиждень.

Сніжка більше не бачили. У Наполеона покращилися стосунки з іншими фермерами – їх зацікавив лід, що зберігався в колгоспі. Коли Наполеон домовлявся про продаж із Фредеріком, то проносився слух, що Сніжок переховується у «Лисячому Гаю», коли він схилився до Пілкінгтона, то виявлялося, що Сніжок начебто зараз живе у «Лужку». Навесні пройшов слух, що Сніжок таємно навідується на Ферму. Відтоді всі негаразди, що траплялися, пов'язували з підривною діяльністю Сніжка.

Тварини нетямалися зі страху. Їм здавалося, що Сніжок – то якась невідома сила, що заповнює собою все довкола і несе їм всілякі напасті. Увечері їх зібрав Пищик і стривожено повідомив, що має для них вкрай важливу новину.

– Товариші! – вигукнув він і нервово затупцяв. – Виявлено жахливу річ – Сніжок запродався Фредерікові з «Лужка». Той навіть плете змову, аби напасти й відібрати нашу ферму. А Сніжок буде за провідника під час нападу. Але не це найгірше. Ми гадали, що Сніжок збунтувався через свої марнослав'я і пиху. Та ми прикро помилялися, товариші! А знаєте, яка справжня причина? Сніжок злигався з Джонсом від самого початку! І весь час був таємним агентом Джонса! Про це свідчать документи, що нам їх вдалося заволодіти після його втечі. Гадаю, це багато що пояснює, товариші! Та хіба ж ми й самі не бачили, як він силкувався – на щастя, невдало, – щоб ми зазнали поразки й програли Битву під Корівником?

Тварини похололи, бо навіть підступно розвалений Сніжком вітряк на цьому тлі виглядав дитячою забавкою. І все ж не відразу вони до кінця усвідомили все. Вони пам'ятали – чи їм здавалося, що пам'ятали, – як Сніжок першим кинувся в атаку в Битві під Корівником, як згуртовував і підбадьорював у вирішальну мить, як не завагався, навіть коли шріт із Джонсової рушниць молоснув по його спині. Спершу нелегко було збагнути, як це узгодити з тим, що він – агент Джонса. Навіть Боксер, скупий на запитання, був спантеличений. Він ліг, підбравши під себе копита, і заплющив очі, щосили намагаючись зібрати докупи свої думки.

– Не вірю я в це, – озвався він нарешті. – Сніжок відважно боровся у Битві під Корівником, я сам бачив. За віщо ж тоді ми одразу після битви дали йому «Тварину-Героя I ступеня»?

– Вийшла прикра помилка, товаришу. Бо зараз ми знаємо – те зазначено в знайдених секретних паперах, що насправді він заманював нас у смертельну пастку.

– Але ж його поранило, – наполягав Боксер. – Ми самі бачили, як, закривавлений, він мчав в атаку.

– То лише вдала гра! – згукнув Пищик. – Постріл Джонса лише дряпнув його. Я навіть показав би вам, що про це пише сам Джонс, але ж ви не прочитасте. Змова полягала в тому, щоб Сніжок у критичну мить підбив до втечі і залишив ворогові поле бою. І йому майже вдалося це, я навіть сказав би, товариші, йому вдалося б це, якби не наш героїчний вождь, товариш Наполеон. Невже ви не пригадуєте, що саме тієї миті, як Джонс із своїми посіпаками зайшли у двір, Сніжок несподівано кинувся навтьоки, а за ним і багато хто? Невже не пригадуєте й те, що, коли виникла паніка й здалося, що нічим уже не зарадити, товариш Наполеон із вигуком «Смерть людству!» ринувся вперед і вп'явся зубами Джонсові в ногу? Та ні ж бо, ви це пам'ятаєте, товариші! – гукнув Пищик, збуджено підстрибуючи з боку на бік.

Пищик так яскраво намалював ту картину, що тваринам уже здавалося, ніби вони й справді пригадують її. Принаймні згадали, що в переломний момент бою Сніжок зірвався бігти. Та Боксер усе ще вагався.

– Не вірю, щоб Сніжок був тоді зрадником, – усумнився він. – Щодо пізніших його дій – не скажу. Але в Битві під Корівником він був справжнім бійцем.

– Наш вождь, товариш Наполеон, – з притиском мовив Пищик, – заявив категорично, категорично, товаришу, що Сніжок продався Джонсові давно, ще тоді, коли про Повстання ніхто й не думав.

– Хіба що так, – здався Боксер. – Якщо це каже товариш Наполеон, то так воно, певно, й було.

– Оце вірний висновок, товаришу! – згукнув Пищик, та повз увагу присутніх не проминуло те, як він люто зиркнув на Боксера своїми кліпливими оченятами.

Пищик повернувся, щоб іти, а тоді раптом спинився і додав з притиском:

– Я застерігаю кожного на цій фермі – пильнуйтеся. Бо є підстави гадати, що таємні агенти Сніжка можуть бути й серед нас!

Через чотири дні Наполеон, який перед цим нагородив себе медалями «Тварина-Герой I ступеня» та «Тварина-Герой II ступеня», звелів тваринам надвечір зібратися у дворі.

Його супроводжували дев'ять вгодованих псів, які гасали коло нього й гарчали так, що мурашки пробігали по спині. Потім вони застигли, наїжачені, мовби знаючи, що гряде щось жахливе. Наполеон став і похмуро озирнув присутніх.

І зненацька пронизливо запищав. Пси метнулися вперед, ухопили за вуха чотири свині, які заверещали від болю й жаху, і приволокли до Наполеонових ніг.

Запала моторошна тиша. Четверо свиней чекали й тремтіли, у кожній на пискучу вбачалася вина. Тоді Наполеон закликав їх признатися в своїх злочинах. То були ті самі четверо підсвинків, що виступали проти скасування Наполеоном недільних мітингів. Без ніякої спонуки призналися, що таємно спілкувалися з Сніжком, поки того не вигнали. І що допомагали йому руйнувати вітряк, що уклали з ним угоду на передачу ферми містерові Фредеріку. І додали, що Сніжок сказав їм по секрету, що не один рік був таємним агентом Джонса. Після таких зізнань пси порозривали їх на шматки, а Наполеон недобрим голосом запитав, чи не хоче іще хтось признатися в чомусь.

Три курки, заводійки невідомого яєчного бунту, виступили наперед і розповіли, що Сніжок являвся їм уві сні і підбивав чинити непослух вождеві. Їх теж роздерли. Тоді вийшов гусак і признав, що на минулі жнива приховав шість кукурудзяних качанів: їх він потай поїв уночі. Потім ще й вівця призналася, що надзюрюрила в басейн з питною водою; до цього її підбурих той же Сніжок. Ще двоє овець повинилися, що вколошкали старого барана, ревного прибічника Наполеона; вони ганяли його навколо вогнища, доки той не відкинув ратиці. Їх усіх тут же скарали на горло. Зізнання й страти тривали, поки біля ніг Наполеона не виросла гора трупів, а повітря не просякло запахом крові, що його не знали на фермі з часів Джонса.

Нарешті все скінчилося, і решта тварин, окрім свиней та собак, почували собі геть, приголомшені й нещасні. Вони не знали, що жахливіше – зрада тих, що вступили в змову із Сніжком, чи немилосердна кара, свідками якої стали. І колись не раз траплялися такі ж страхотливі криваві сцени, але тепер це здавалося куди гіршим, бо ж відбувалося серед них самих. Відколи Джонс утік з ферми, жодна тварина не позбавила життя іншої. Навіть жодного щура не забили. Вони піднялися на пагорб, до напівзведеного вітряка, і полягали на землю, тулячись один до одного, наче щоб зігрітися: Конюшинка, Мюріел, Бенджамін, корови, вівці і все птаство – гуси та кури. Усі, окрім kota, що раптом зник, перш ніж Наполеон оголосив збір. Деякий час усі мовчали. Лише Боксер іще стояв. Він вовтузився, стьобаючи себе по боках чорним довгим хвостом, і час від часу тихо й здивовано іржав. Нарешті він озвався:

– Я не збагну цього. Ніколи б не повірив, що таке може статися на нашій фермі. Тут, певно, ми самі завинили. Вихід, як я розумію, в тому, щоб працювати ще завягіше. Відтепер я вставатиму на годину раніше.

І незграбною ходою рушив до каменоломні. Там назбирав два вози каміння й приволік його до вітряка, перш ніж іти спати.

Тварини мовчки юрмилися навколо Конюшинки. З пагорба, де вони лежали, поставав розлогий краєвид. Перед ними лежала ферма «Рай для Тварин» – довге пасовисько тяглося аж до шляху, а ще лука, гай, басейн для пиття, лани з молоденькою пшеницею, густою й зеленою, червоні дахи будівель, з коминів здіймався дим. Був погожий весняний вечір. Трава й молода зелень живоплотів золотавіла під скісним промінням сонця. Ніколи ще ферма, а кожен з якихось подивом відзначив, що вона їхня до останнього дюйма, не здавалася тваринам такою жаданою. Зі слізьми на очах Конюшинка дивилася з пагорба на долину. Якби могла, то сказала б, що не таку мету вони ставили собі, коли кілька років тому повстали проти роду людського. Не видовища жахів і кровопролиття поставали перед ними тієї ночі, коли старий Майор закликав їх до повстання.

Якщо вона й уявляє майбутнє, то як суспільство рівноправних тварин без голоду й батога, де кожен працює за здібностями, а дужий захищає слабшого, як-от вона, зігнувши ногу, прихистила останній виводок каченят у ніч, коли Майор виступав. Натомість, незрозуміло як, дожилися до часів, коли лячно сказати те, що думаєш, коли скрізь гарчать і нишпорять люті пси, коли муσιш дивитися, як шматують твоїх товаришів, коли ті зізналися в страшних злочинах. У її голові не виникло й думки про бунт чи непокору. Вона знала, що навіть за таких обставин жити куди краще, ніж за Джонса, що насамперед слід пильнувати, аби не повернулися людські істоти. Що б не сталося, вона буде лояльною, ревно працюватиме, виконуватиме всі накази і визнаватиме Наполеона. Та все ж не цього сподівалася і не заради цього гарувала вона та інші. Не для цього зводили вони вітряк і підставляли себе під Джонсову рушницю. Так вона міркувала, але їй бракувало слів, щоб висловити це.

Нарешті, відчуваючи, що це якось замінить слова, які не спливали на язик, вона заспівала «Тварини Англії». Всі довкола підхопили гімн і проспівали його тричі від початку до кінця. Вкрай мелодійно, але повільно й скорботно, як ще ніколи досі не співали.

Щойно вони закінчили співати втретє, як із двома псами нагодився Пищик. Його вигляд свідчив, що він має повідомити щось вкрай важливе. Він оголосив, що спеціальним указом товариша Наполеона гімн «Тварини Англії» скасовується. Відтепер співати його заборонено.

Розділ VIII

Через кілька днів, коли жах, викликаний стратами, трохи влігся, дехто пригадав, чи, як йому здалося, що пригадав, ніби Шоста Заповідь проголошувала: «Жодна тварина не повинна вбивати іншу тварину». І хоч ніхто не виявляв бажання згадувати про неї при свинях чи собаках, не зникало відчуття, що сконі вбивства суперечили їй. Конюшинка попросила Бенджаміна прочитати їй Шосту



▲ Пищик оголосив, що тепер співати гімн заборонено. Ілюстрація Ральфа Стедмана

ту Заповідь, і, коли той своїм звичаєм відказав, що бажає не встрявати в такі справи, вона привела Мюріел. Мюріел прочитала їй ту Заповідь. А в ній мовилося: «Жодна тварина не повинна вбивати іншу тварину без причини». Чомусь останні два слова якось випали усім з пам'яті. Тепер вони впевнилися, що Заповіді не порушено, бо, звісно ж, було через що знищувати зрадників, які увійшли в змову із Сніжком.

Увесь той рік тварини трудилися навіть ревніше, ніж доти. Перебудувати вітряк з удвічі товщиною стінами й пустити його в призначений день, та ще й порати інші щоденні справи на фермі – те вимагало велетенської праці. Іноді тваринам здавалося, що вони і працюють довше, і харчуються не краще, аніж за Джонса. Недільними ранками Пищик з довгої смужки паперу в ратиці зачитував їм цифри, доводячи, що виробництво продукції в кожному конкретному випадку збільшилося на 200, 300, а то й 500 відсотків. Тварини не бачи-

ли причини не вірити йому, тим паче що неспроможні були виразно пригадати умови, що існували до Повстання. Та все ж траплялися дні, коли вони відчували, що краще б тих цифр було менше, а харчу більше.

Всі накази тепер йшли через Пищика або якусь іншу свиню. Сам Наполеон з'являвся не частіше ніж раз на два тижні. Коли ж такі з'являвся, то не лише з почтом псів, а й з чорним півнем: той виступав попереду і був ніби сурмачем, голосно кукурікаючи перед промовою Наполеона. Подейкували, що навіть у будинку Наполеон займав окремі покої. Він і харчувався осібно, а двоє псів не відходили від нього; їв він завжди з розкішного обіднього сервізу «Королівське дербі», що стояв у скляному серванті у вітальні. Оголосили також, що на кожен день народження Наполеона салютуватимуть із рушниці, як і на інші два свята.

Тепер на Наполеона не казали просто «Наполеон», а офіційно: «Наш вождь, товариш Наполеон». Свині ще й любляли придумувати всілякі епітети, як Батько всіх тварин, Гроза людства, Оборонець вівчарні, Друг каченят і таке інше. Сльози котилися Пищикові по щоках, коли він розводився про Наполеонову мудрість, чулисть його серця, про його незмірну любов до тварин, навіть і насамперед до тих нещасних, що й надалі жили у злиднях та рабстві по інших фермах. Стало вже звичним приписувати Наполеону кожен успіх і кожну усмішку долі. Не раз чулося, як одна курка казала іншій: «Під проводом нашого вождя, товариша Наполеона, я за шість днів знесла п'ять яєць» – чи, як дві корови, з насолодою цмулячи воду з басейна, вигукували: «Яка смачнюща ця вода! А все завдяки мудрому керівництву товариша Наполеона!».

За допомогою Вімпера Наполеон провадив перемовини з Фредеріком і Пілкінгтоном щодо продажу лісу. Коли Наполеон домовлявся з Фредеріком, прокотилася чутка, ніби його люди виношують задум напасти на колгосп і зруйнувати вітряк, а сам він знущається з тварин. Тваринам сповістили, що вирішено продати ліс Пілкінгтону, а старе гасло «Смерть людству» було замінено на «Смерть Фредеріку». Курей, які начебто хотіли отруїти Наполеона, було страчено, а гусак, який нібито перемішав посівкове зерно з бур'яном, наклав на себе лапи, ковтнувши ягід отруйної блекоти. Тварини дізналися, що Сніжка ніхто не нагороджував медаллю «Тварина-Герой I ступеня», а навпаки, осудили за боягузтво. Восени нарешті вітряк, який тепер зруйнувати можна було хіба вибухівкою, було добудовано, завершили у точно визначений день. Тварини, забувши про втому, уявляли, як зміниться тепер їхнє життя.

Сам Наполеон у супроводі псів та півня прийшов оглянути завершену роботу; він особисто привітав тварин з нечуваним досягненням і сповістив, що вітряк називатиметься Вітряком імені Наполеона.

Через два дні тварин скликали на надзвичайні збори в хліву. Вони зацікавилися з подиву, коли Наполеон оголосив, що продав деревину Фредерікові. Завтра за нею придуть підводи й почнуть вивозити. Мовляв, весь цей час він удавав, що дружить з Пілкінгтоном, а насправді вже домовився з Фредеріком.

Всі стосунки з фермою «Лисячий Гай» було розірвано, а Пілкінгтону надіслано образливу ноту. Голубам наказали обминати «Лужок» й змінили гасло «Смерть Фредеріку» на «Смерть Пілкінгтону». Водночас Наполеон запевнив збори, що розповіді про близький напад на «Рай для Тварин» – цілковита вигадка і що чутки про жорстокість Фредеріка до своїх тварин надто перебільшені. Ці поголоски, певно, розпускав Сніжок та його поплічники. Як тепер з'ясувалося, Сніжка ніколи не було на фермі «Лужок» – і ніколи там не був – а замешкав – і то, кажуть, на всю губу, на фермі «Лисячий Гай»; останні кілька років отримує від Пілкінгтона чималу пенсію.

У свиней викликали захват Наполеонові хитрощі. Удаючи, нібито друг Пілкінгтонові, він змусив Фредеріка підняти ціну на дванадцять фунтів. Але найхарактерніша особливість Наполеонової гри, відзначив Пищик, та, що вождь не вірив нікому, навіть Фредерікові. Фредерік хотів узяти деревину за якісь чеки, по суті, за клапоть паперу, який нібито обіцяє сплату. Та Наполеон не піддався. Він наполог, щоб той виклав справжні п'ятифунтові банкноти, причому наперед. Фредерік уже виклав їх, а отриманої суми якраз вистачає, щоб закупити обладнання для вітряка.

Тим часом деревину швидко вивозили. А коли вивезли всю, в хліві відбулися загальні збори, аби тварини подивилися на Фредерікові банкноти. Прикрашений двома високими відзнаками, Наполеон приліг на солом'яну підстилку на підвищенні, вдоволено всміхаючись. Обабіч нього на принесеному з кухні порцеляновому блюдці акуратними пачечками лежали гроші. Тварини повільно проходили повз них, дивлячися досхочу. Боксер навіть потягнувся мордою, щоб понюхати банкноти, і тоненькі білі папірці зашелестіли від його подиху.

А через три дні зчинився несосвітений гвалт. Стежкою на велосипеді прирмчав блідий як смерть Вімпер, пожбурир велосипед на землю і метнувся в будинок. А вже наступної миті з Наполеонових покоїв долинув лютий рев. Звістка про те, що сталося, блискавично облетіла ферму. Гроші виявилися фальшивими, Фредерік отримав деревину задарма!

Розлючений Наполеон оголосив Фредерікові смертну кару, а ще застеріг про можливий наступ. Зранку Фредерік з озброєними людьми відкрив вогонь, тварини, попри те, що Наполеон та Боксер гуртували їх, відступили, порозбігались по хлівах, боязко визираючи крізь щілини. На допомогу Пілкінгтона розраховувати не доводилося: Наполеон отримав від нього записку: «Так вам і треба». Раптом пролунав вибух, то Фредерік та його люди підірвали вітряк.

Тварини побачили таке, і до них повернулася відвага. Страх і розпач, що охопили їх ще хвилину тому, затопила лють на цей підлий і негідний вчинок. Залунав могутній поклик до помсти, і без подальших наказів вони ринулися на ворога. І не помічали безжалісних куль, що градом сипалися на них. То була заплата, страшна січа. Раз у раз ляскали рушничні постріли, а коли тварини таки пробілилися впритул, їх стали мотлошити кийками і важкими черевиками. Полягли корова, три вівці й дві гуски, а майже всі інші дістали поранення. Навіть Наполеону, який керував атакою з тилу, кулею одірвало кінчик хвостика. Але ж і людям дісталося. Трьом Боксер копитом розтросив голову; іншому корова простромила рогами живіт; у того Джессі та Квітка мало не стягли штанив. А коли на людей з лютим гавкотом вискочила дев'ятка псів із особистої охорони Наполеона, які дістали наказ зайти їм у фланг під прикриттям живоплоту, людей опосів панічний жах. Їх от-от могли оточити! Фредерік гукнув людям тікати, і малодушний ворог дав ногам знати, рятуючи свою дорогоцінну шкуру. Тварини гналися за ними аж до поля, а коли ті продиралися крізь колючий живопліт, вгамселили їм останнього копняка.

Знесилені та зранені тварини пошкунтильгали до ферми. Їх зустрів Пищик, сказав, що завдяки товаришу Наполеону вони здобули перемогу і відвоювали свою землю. Полеглих у бою тварин поховали з почестями, кожна тварина отримала подарунки – чи то яблуко, чи то дві жмені зерна, чи то три сухарі. Наполеон запровадив нову відзнаку – Орден Зеленого Прапора, якою себе і нагородив. За кілька днів свині у коморі знайшли ящик віскі. На ранок тваринам повідомили, що Наполеон при смерті, а своєю останньою волею вождь заповів

карати смертною карою споживання алкоголю. Проте під вечір йому покращало, він звелів придбати брошури з броварної справи та засіяти ячменем вигін для тварин-пенсіонерів. Тоді ж трапилася пригода з Пищиком, який упав з драбини, коли вночі заходився виправляти на стіні хліву Сім Заповідей. П'ята Заповідь «Жодна тварина не повинна вживати спиртного» тепер мала такий вигляд: «Жодна тварина не повинна тепер вживати спиртного на дміру».

Розділ IX

Довго гоїлося Боксерове поламане копито. Відбудовувати вітряка почали відразу після святкування перемоги. Боксер і слухати не хотів про вихідний, для нього було справою честі мужньо зносити свої страждання, хоч увечері іноді нишком жалівся Конюшинці, що копито дошкуляє дедалі дужче. Конюшинка прикладала до копита відвари з трав, що їх вона для цього пережовувала; як вона, так і Бенджамін умовляли Боксера не надриватися. «Кінські легені не вічні», – казала Конюшинка. Але де там, Боксер, знай, торочив, що живе тільки одним – побачити вітряк на добру половину збудованим, перш ніж вийде на пенсію.

Спочатку, коли творилися закони «Раю для Тварин», пенсійний вік для коней і свиней встановили дванадцять років, для корів – чотирнадцять, для собак – дев'ять, для овець – сім, для курей і гусей – п'ять. Вирішено було, що пенсії будуть щедрі. Але й досі жодна тварина не пішла на пенсію, хоч останнім часом це питання поставало все частіше. Тепер, коли вигонець за садком пустили під ячмінь, ходила чутка, нібито мають відгородити шмат великого пасовиська для випасу пенсійних тварин. Пенсія для коня, казали, становитиме п'ять фунтів вівса на день, узимку – п'ятнадцять фунтів сіна, а на свята ще й даватимуть по морквині чи й навіть по яблуку. Дванадцятиріччя Боксера припадало на кінець наступного літа.

Життя на фермі ставало все тяжчим, взимку дуже дошкуляв голод. Пищик виголошував своїм писклявим голосом цифри, наводив приклади, доводячи, що життя за Джонса було гірше. Тварини погоджувалися, вірили в це, а надто їх надихала теза, що колись вони були рабами, а тепер – вільні.

У квітні ферму проголосили республікою, і одразу виникла потреба в президенті. Кандидат був лише один – Наполеон, і його обрали одноголосно. Того ж дня повідомили, що знайдено нові свідчення Сніжкової змови з Джонсом. Виявлялося, Сніжок не лише намагався сприяти поразці в Битві під Корівником, як спочатку гадалося, але й відкрито бився на боці Джонса. Не хто інший, як він, очолював людські сили й кидався в атаку з кличем «Хай живе людство!». А Сніжкове поранення, що про нього ще дехто пам'ятав, – від Наполеонових зубів.

Копито загоїлося, і Боксер запрацював як ніколи доти. А втім, усі тварини працювали того року, як каторжні. Окрім звичної роботи на фермі та будівництва вітряка, була ще школа для поросят; її почали зводити в березні. Часом нестерпно ставало після тривалого недоїдання, але Боксер не ремствував. Ніщо – ні в словах, ні в роботі – не свідчило, що він ослаб. Лише виглядом трохи



▲ Пищик, який упав з драбини, дописуючи П'яту Заповідь. Ілюстрація Ральфа Стедмана

змінився; шерсть уже не лисніла, а великі стегна немов усохлися. Дехто казав: «На весняній травичці Боксер оклигає». Та прийшла весна, а Боксер не вилюдновав. Іноді, коли він щосили налягав на величезний валун, що його тягнув на верх каменоломні, здавалося, лише воля тримає його на ногах. У такі хвилини видно було, як губи його шепотіли: «Я працюватиму ще завятіше». Бо сили сказати це вголос уже бракувало. І знову Конюшинка й Бенджамін благали його берегтися, але Боксер наче й не чув. Наближалися його дванадцяті роковини. Та його обходило лише одне: як би до пенсії вивезти чимбільше каменю.

Якось пізнім літнім вечором ферму сполошила чутка, що з Боксером щось сталося. Він сам зголосився зробити до вітряка ще одну ходку з каменем, і, мабуть, так воно й було. А невдовзі прилетіли двоє голубів і сповістили: «Боксер упав! Лежить на боці і не підводиться!».

Усі, хто міг, кинулися до вітряка на пагорбі. Там, випроставшись між дишел, лежав Боксер і не міг навіть підвести голови. Його очі потьмяніли, а боки були мокрими від поту. З рота у нього тяглася цівочка крові. Конюшинка впала біля нього на коліна.

– Боксере! – скрикнула вона. – Що з тобою?

– Щось у легенях, – мовив той спроквола. – Пусте. Доведеться вам кінчати вітряк без мене. Каменю навезено чимало. Все одно мені лишилося працювати тільки місяць. Чесно кажучи, я вже чекав пенсії. А коли Бенджамін постаріє, то йому, певно, також дадуть пенсію. Удвох воно буде веселіше.

Всі одразу помчали до Пищика, лишилися тільки Конюшинка й Бенджамін, який приліг біля Боксера й довгим хвостом мовчки відганяв мух. Через чверть години з'явився Пищик, співчутливий і турботливий. Він повідомив, що товариш Наполеон з незмірною скорботою довідався про недугу найсумліннішого працівника ферми і оце робить усе, щоб покласти Боксера в уїллінгдонський шпиталь. Тварини дещо занепокоїлись на таку звістку. Бо ще ніхто, окрім хіба Моллі та Сніжка, не потикалися з ферми, і їх жахала думка, що їхній хворий товариш втрапить до людських рук. Проте Пищик заспокоїв їх, що ветеринар в Уїллінгдоні гарний фахівець і легко вилікує Боксерову недугу. Не те що на фермі. А десь за півгодини, коли Боксерові трохи покращало, йому допомогли звестися на ноги, і він якось дошкандибав до стійла; там Конюшинка й Бенджамін вже приготували йому м'яку солом'яну підстилку.

Два дні Боксер лишався у стійлі. Свині прислали велику пляшку з ліками рожевого кольору, що їх знайшли в аптечці у ванній, і Конюшинка поїла ними Боксера двічі на день після їжі. Ввечері вона лежала в стійлі і розмовляла з ним, тоді як Бенджамін відганяв мух. Боксер вдавав, що не особливо переживає. Якщо він швидко одужає, то може сподіватися, що проживе ще років зо три: він чекає тих погідних днів, коли зможе пастися в закутку великого пасовиська. А тоді матиме час і для навчання та інтелектуального розвитку. Він признався, що решту життя хоче присвятити двадцяти двом літерам, що їх досі не вдалося досягнути.

Але Бенджамін та Конюшинка могли провідувати Боксера лише після роботи. А фургон приїхав по нього десь опівдні. Всі якраз прополювали ріпу під наглядом свині, коли з подивом побачили, як від хлівів до них щодуху мчить Бенджамін і щось горлає. Вони вперше бачили Бенджаміна таким збудженим, як і те, що Бенджамін мчить щодуху.

– Мерщій! Мерщій! – гукав він. – Мерщій сюди! Вони забирають Боксера!

Незважаючи на свиню, тварини кинули роботу й помчали до хлівів. Таки справді, в дворі стояв великий критий фургон, в нього були впряжені двоє ко-

ней. З одного боку на фургоні виднів напис, а візникував хитруватий чоловік з насунутим на очі капелюхом. Боксерове ж стійло було порожнє.

Тварини з'юрмилися навколо фургона.

– До побачення, Боксере! – гукали вони. – До побачення!

– Дурні! Дурні! – заволав Бенджамін, стрибаючи навколо них і б'ючи копитцями землю. – Дурні! Та ви погляньте, що написано на фургоні! Невже не розумієте, що це значить? Вони ж забирають Боксера на шкуродерню.

Зойк жаху вихопився у тварин. Чоловік на козлах раптом шмагонував коней, і фургон рвонув з подвір'я. Всі кинулися навздогін з розпачливими криками. Конюшинка вирвалася вперед, але й фургон помчав дужче. Конюшинка силкувалася побігти ще швидше на своїх товстих ногах, але спромоглася лише на легенький галоп.

– Боксере! – гукала вона. – Боксере! Боксере!

І тоді, немов почувши той гвалт, у задньому віконці фургона з'явилася Боксєрова морда з білою смужкою на носі.

– Боксере! – несамовито горлала Конюшинка. – Боксєре, тікай! Мерщій тікай! Вони везуть тебе на погибель!

Тварини підхопили її крик:

– Тікай, Боксєре, тікай!

Але фургон помчав швидше, віддаляючись від них. Хтосьна, чи почув Боксєр Конюшинку. Але за хвилину його голова зникла у віконці і у фургоні почулося гупання копит: то Боксєр намагався вирватися на волю. Колись від кількох ударів Боксєрових копит фургон розлетівся б на друзки. Та ба! Сили полишали його, і невдовзі удари копит ослабли, а тоді й зовсім стихли. Тварини розпачливо благали коней, які мчали фургон, зупинитися.

– Друзі! Друзі! – волали вони. – Не везіть на погибель свого брата!

Але дурнуватим створінням годі було зрозуміти, що й до чоґо; вони тільки притиснули вуха й побігли ще швидше. Боксєр більше не виглядав у віконце. Надто пізно хтось кинувся наперед, щоб зачинити браму з п'яти перекладин. Бо фургон вже вихопився за неї і швидко віддалявся. Боксєра більше ніхто не бачив.

Через три дні Пищик повідомив, що був поруч із Боксєром до останнього. Кінь жалкував, що не побачить готового вітряка, а його останніми словами були: «Хай живе товариш Наполеон! Наполеон завжди має рацію!». Тварини тішилися з того, що Боксєр помер щасливим. Наступної неділі на ранковому мітинґу Наполеон сказав, що у них не було можливості поховати Боксєра на фермі, але він відіслав на його могилу великий вінок з лавру. Під час поминальної учти за Боксєром на ферму привезли великий ящик: поповзли чутки, що свині десь роздобули гроші на віскі.

Змінювалися пори року, добігало кінця недовге життя тварин. Окрім Конюшинки і Бенджаміна, вже ніхто не пам'ятав старих часів. Ферма стала заможнішою, але життя тварин від цього легшим не стало. Гарно жилося лише свиням і псам. Часом старші тварини намагалися пригадати, коли їм жилося краще – за часів містера Джонса чи зараз. Та Пищик цифрами переконував, що насправді життя дедалі покращується. А старий Бенджамін твердив, що голод, нужда і злигодні – незмінні супутники тваринного життя. Ніхто з них не занепадав духом, вони пишалися єдиним на всю Англію господарством, яким володіли і керували тварини, нишком навіть мугикали гімн «Тварини Англії». Якщо вони голодували, то не через те, що в них відбирали жорстокі люди. У них ніхто не ходить на двох ногах, а всі тварини є рівними. Коли одного разу вони порозходилися по своїх хлівах, стривожене іржання Конюшинки змусило їх залишити свої стійла. Те, що вони побачили, їх приголомшило.

Подвір'ям на задніх ногах ішла свиня.

Так, то був Пищик. Трохи незграбно, ще не зовсім вправно утримуючи свою

тушу прямо, проте з подиву гідною рівновагою він ступав через двір. А за хвилину з будинку потяглася вервечка свиней, всі на задніх ніжках. У декого це виходило краще, у декого гірше, дехто трохи заточувався і норовив зіпертися на щось, проте всі вони успішно пройшли по двору. І відразу розлігся оглушливий гавкіт і пронизливе кукурікання чорного півня. На двір, велично випроставшись, пихато позираючи довкола, вплив сам Наполеон з тічкою метушливих псів.

У ратиці він тримав батіг.

Запала моторошна тиша. Вражені й приголомшені, нажахано збившись до купи, тварини дивилися, як довга вервечка свиней повільно крокує подвір'ям. Здавалося, світ перевернувся догори дном. Коли ж минуло перше потрясіння, коли, попри все – попри страх перед псами, попри набуту за довгі роки звичку не нарікати й обурюватись на що б там не було – вони, може, й кинули б слово протесту. Та саме цієї миті, мовби за знаком, вівці несамовито замекали:

– Чотири ноги добре, а дві – краще! Чотири ноги добре, а дві – краще! Чотири ноги добре, а дві – краще!

Так тривало хвилин зо п'ять. А коли вівці втихомирилися, нічого було протестувати, бо свині вже зникли в будинку.

Бенджамін відчув, як йому в плече ткнувся чийсь ніс – то була Конюшинка. Її старечі очі наче ще більше потьмянішали. Вона мовчки й лагідно потягла його за гриву й повела в кінець великого хліва, де були Сім Заповідей. Якусь хвилину вони стояли й дивилися на замазану дьогтем стіну з білими літерами.

– У мене слабкий зір, – мовила Конюшинка. – Хоч і замолodu я ледве чи й прочитала б, що там написано. Але мені здається, що стіна нібито не така, як була. А чи Сім Заповідей такі ж, як і раніше, Бенджаміне?

Уперше в житті Бенджамін порушив своє правило й прочитав уголос написане на стіні. Проте тепер там була одна-єдина заповідь, і вона провіщала:

ВСІ ТВАРИНИ РІВНІ АЛЕ ДЕЯКІ ТВАРИНИ РІВНІШІ ЗА ІНШИХ

Тож воно і не дивно, що наступного дня свині-наглядачі тримали в ратицях батоги. Не дивно й те, що свині придбали собі радіоприймач і вже домовлялися про телефон; та передплатили журнали «Джон Буль», «Лагоминка» та газету «Дейлі Міррор». Не дивно було й те, що Наполеон прогулюється в садку з люлькою в роті; ба навіть і те, що свині підіставали з шаф одяг містера Джонса й повбиралися в нього. Сам Наполеон постав у чорному пальті, бриджах та шкіряних наколінниках, а його фаворитка-свинка – в муаровій шовковій сукні, що її місіс Джонс зазвичай вдягала на свята.

За тиждень на фермі приймали делегацію з сусідніх господарств. Тварини сумлінно працювали весь день у полі. Увечері вони наважилися підійти до будинку, де Наполеон приймав гостей, і зазирнути у вікно. За довгим столом сиділи свині та фермери, грали в карти, випивали та виголошували промови.

Наполеон під оплески гостей розказав про нововведення на фермі. Покладено край звичаю тварин говорити одна одній «товариш», відтепер не маршируватимуть щонеділі повз череп кнура Майора, на зеленому прапорі замалювали ратиці та ріг. Ферма «Рай для тварин» повернула собі початкову назву «Садіба».

Коли вщухли оплески, товариство знову взялося до карт, продовжити переврану гру. А тварини нишком розходилися.

Та не відійшли вони й на двадцять ярдів, як зненацька зупинилися. З будинку долинуло ревище голосів. Вони поквапилися назад і знову заглянули в вікно. Там розгорялася люта сварка, чулися вигуки, удари по столу, гострі, підозріливі звинувачення й затяті заперечення. А спричинилося до сварки те, що Наполеон і містер Пілкінгтон одночасно походили виновим тузом.

Дванадцять лютих голосів волали, і всі вони злилися в один. Тепер стало зрозумілим, що трапилося з рилами свиней. Тварини надворі переводили погляд із свині на людину, з людини на свиню, а тоді знову із свині на людину. Але розібрати, де тепер людина, а де свиня, було годі.

Листопад 1943 – лютий 1944

Переклад з англійської Юрія Шевчука

1. Що таке антиутопія? Доведіть, що твір Дж. Оруелла є антиутопією.
2. Порівняйте початок і фінал твору. Чи можна стверджувати, що у повісті письменник використав прийом обрамлення?
3. У передмові до українського видання Дж. Оруелл написав, що у своєму творі він звернувся до казкової форми, щоб зруйнувати радянський міф. Чи вдалося йому це зробити?
4. Що таке «тваринізм»? Як змінювалися основні заповіді «тваринізму»?
5. Чи справді головним ворогом тварин була людина? Чому після повстання тварини до влади допустили саме свиней? Чи можна стверджувати, що саме це призвело до фатальних наслідків?
6. Поясніть алегоричне значення образів Сніжка та Наполеона як прибічників «тваринізму». Чи випадкові їхні прізвиська? Чому?
7. Які паралелі ви можете окреслити, звертаючись до образу одного з основних персонажів твору – кнура Наполеона та історичної постаті Наполеона Бонапарта, спочатку лідера Великої французької революції, а згодом імператора?
8. Прослідкуйте за долею основних персонажів твору: Боксера, Конюшинки, Сніжка, Наполеона та ін. Як вона змінювалася упродовж твору? Чи виправдалися їхні сподівання? Чому?

9. Заповніть таблицю:

Образи та символи твору	Значення на початку твору	Значення наприкінці твору	Історичні паралелі	Читацькі висновки
Прапор ферми				
Стрічки...				

10. Прослідкуйте, як змінювалася думка тварин щодо подій на фермі (наприклад, Битва біля Корівника і участь у ній Сніжка)? Хто впливав на думку тварин і навіщо це робилося?
11. Чому тварини, які наважилися повстати проти людей і перемогти, покірливо прийняли владу свиней? Що допомогло свиням тримати тварин у покорі?
12. Знайдіть у творі зображення обрядів (ритуалів). Чи допомагають вони пригнічувати тварин? Пригадайте, що говорив про обряди Лис, персонаж повісті А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»? Чи можна їх співвіднести з подіями, змальованими в творі «Колгосп тварин»? Чому?
13. Чи була у тварин можливість збудувати насправді справедливе суспільство? Чому в них нічого не вийшло?

Епічний театр Бертольта Брехта: теоретичні засади й художня практика

Якщо завдяки чомусь світ одужує, а людство випростовується, то тільки завдяки подвигам і стражданням тих, кого не можна було ані зігнути, ані купити, хто волів розлучитися радше з життям, але не зі своєю людяністю.

Герман Гессе

До історії світової літератури Бертольт Брехт увійшов не лише як найвидатніший німецький драматург ХХ ст., а і як новатор та теоретик драми. У 1920-х рр. його творчі пошуки втілилися в ідею «епічного театру», спроможного проникати в суть глибинних соціальних і політичних конфліктів доби. Теоретичні основи цієї концепції Брехт виклав у праці «Сучасний театр – театр епічний» (1931), де він полемізує з традиційним «аристотелівським» (або «драматичним») театром щодо форми та змісту драматичного твору. Як свого часу Генрік Ібсен і Бернард Шоу, котрі класичній драмі протиставили п'єсу-дискусію, так само і Б. Брехт традиційному «аристотелівському» театру протиставляв театр «епічний».

Насамперед Брехт прагнув підкреслити умовність сценічної дії: глядач має пам'ятати, що сцена – це не життя, а театр. Усе, що відбувається на підмостках, спрямоване на те, щоб примусити *розмірковувати* з приводу побаченого, апелювати передусім до розуму, а не до серця. Згадаймо, в Аристотеля катарсис (очищення) через страх і співчуття найчастіше супроводжувався саме сльозами присутніх. Глядач також не повинен *перейматися* долею героя, адже має *оцінювати* його вчинки, неначе відсторонений незворушний суддя. В «епічному театрі» немає і бути не може позитивних і негативних персонажів: ставлення до кожного з них визначає людина, яка дивиться виставу. Головне для Брехта, аби відвідувач театру почав думати над тим, що відбувається на сцені. У такому театрі першорядною є роль автора, для якого вся дія – лише привід для початку інтелектуального діалогу з глядачем.

Отже, основні положення теорії «епічного театру» Бертольта Брехта такі:

- ▶ головним є звернення не до почуттів, а до розуму глядача. Емоції породжують катарсис (очищення душі), однак висновки глядач має робити з дійсності;
- ▶ слід зацікавити глядача не перебігом подій та очікуванням розв'язки, а ідеями твору та розвитком авторської/режисерської думки. Саме тому сюжети п'єс Брехта зазвичай пов'язані з історичними подіями або загальновідомими ситуаціями – Тридцятилітньою війною («Матінка Кураж та її діти»), зреченням Галілея свого вчення («Життя Галілея») або ж запозичені, як-от «Тригрошова опера» (Б. Брехт скористався сюжетом «Опери жебрака» англійського драматурга ХVІІІ ст. Дж. Гея);

▶ головним художнім прийомом є «очуження» – зображення чогось загальновідомого й буденного в несподіваному ракурсі. «Ефекту очуження» режисер досягав завдяки умовності костюмів і декорацій, використанню табличок із написами перед початком нового епізоду, введенню пісень-зонгів, які є не частиною сюжету, поясненню/оцінці подій у зверненні акторів безпосередньо до глядача;


▶ підкреслена театральна умовність зображуваного, дистанціювання від присутніх у залі. Актор не перевтілюється в героя, а залишається собою, оцінюючи персонажа;

▶ сутність драматичного конфлікту полягає у зіткненні та протиставленні ідей, розв'язка переноситься зі сцени до зали – дійти певного висновку повинен сам глядач, який має бути спостерігачем-аналітиком;

▶ театр Брехта має філософський і дидактичний характер. Його завдання – учить думати, виховувати активну особистість, спонукати змінювати світ на краще.

Відмінності між «драматичною» та «епічною» формами театру можна побачити в порівняльній таблиці (за Т. Денисовою, Г. Сиваченко):

Драматична («аристотелівська») форма театру	Епічна («антиаристотелівська») форма театру
Дія	Розповідь про дію
Залучає глядача до дії	Глядач має статус спостерігача
Виснажує активність глядача	Пробуджує активність глядача
Пробуджує емоції глядача	Змушує глядача приймати рішення
Передає глядачеві хвилювання	Дає глядачеві знання
Глядач є учасником подій	Глядач «очужується» від подій
Навіювання	Аргументація
Сприймання консервується	Сприймання переходить у пізнання
Глядач перебуває у центрі, співпереживає подіям	Глядач безпосередньо стикається з подіями та аналізує їх
Людина є «відомим»	Людина є «невідомим», тобто предметом дослідження
Людина є незмінною	Людина змінює дійсність і змінюється сама
Зацікавлення розв'язкою дії	Зацікавлення перебігом дії
Попередня сцена обумовлює наступну	Кожна сцена незалежна, самодостатня
Розвиток	Монтаж
Події розвиваються лінійно	Події розвиваються зигзагоподібно
Еволюційна обумовленість	Стрибки
Людина як щось незмінне	Людина як процес
Буття визначається мисленням	Мислення визначається буттям
Почуття	Розум

 **Очуження** (Verfremdungseffekt (нім.), або V-ефект) – це система оригінальних драматургічних і театральних прийомів та засобів, покликаних змінити ракурс звичного для глядацького сприйняття сюжету, картини чи образу таким чином, щоб, відтиснувши його переживання на другий план, представити знайоме і зрозуміле «чужим», несподіваним, спонукати тим самим до розмірковування та інтелектуальних роздумів.

«Що таке очуження? – писав Брехт. – Провести очуження певної події чи характеру – це означає позбавити подію чи характер усього, що їй так зрозуміло, знайомо, очевидно, і, навпаки, – викликати щодо знайомих речей здивування і цікавість».

Змiнив художнє обличчя свiту...

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

«Матiнка Кураж та її дiти»

XX ст. в iсторiї лiтератури сприймається передовсiм як перiод творчого пошуку й експерименту. Зокрема, усесвiтнiм майданчиком новаторських шукань стала i театральна сцена: iталiйськi футуристи в Римi, Лесь Курбас i Микола Кулiш у Києвi й Харковi, Євгенiй Вахтангов i Всеволод Меєрхольд у Москвi. Однак над усiм цим вивищувався «епiчний театр» Бертольта Брехта, у якому не лише були проголошенi, а й найповнiше втiленi модернi естетичнi гасла. Що ж вiдомо про цього драматурга-новатора?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДIАЛОГУ



▲ Бертольд Брехт. 1954

Усi види мистецтв слугують найвеличнiшому з-помiж мистецтв – мистецтву жити на землi.

A handwritten signature in cursive script, which appears to read "Bertolt Brecht".

у своєму марнославствi так далеко, щоб говорити про легкий стрибок крiзь темну браму, та й то лише допоки вони впевненi, що їхня смерть ще далеко». За це Б. Брехта ледь не вигнали з гiмназiї, хоча його позицiя була не вiдмовою воювати за батькiвщину зi зброєю в руках, а реакцiєю на воєнний психоз, пропагандистськi заклики та насилля.

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ (1898–1956)

Ойген Бертольд (тодi ще не Бертольд) Фредерiк Брехт народився 10 лютого 1898 р. в невеличкому баварськомu мiстечку Аугсбург у заможнiй родинi директора великої паперової фабрики.

У шiстнадцять років почав друкувати свої першi виршi й есе в мiсцевiй газетi, пiдписуючись «Аугсбурзький гiмназист» або використовуючи у зворотному порядку свої iмена «Бертольд Ойген» як псевдонiм. «Пiсню про загиб залiзничникiв з Форт-Дональда» майбутнiй письменник уперше пiдписав вiдкрито – «Берт Брехт», згодом його лiтературним iм'ям стало «Бертольд Брехт».

Незалежний i бунтарський характер талановитого юнака проявився ще в гiмназiї. Коли в розпал Першої свiтової вiйни учням запропонували пiдготувати твiр за словами Горацiя «Dulce et decorum est pro patria mori» («Лягти за край свiй – любо i почесно» (*переклад з латин. Андрiя Содомори*)), Брехт написав, що цей вислiв «можна розцiнювати як тенденцiйну пропаганду. Прощатися з життям завжди важко, у лiжку так само, як на полi бою, а надто молодим людям у розквiтi сил. Лише пустоголовi дурнi можуть зайти

Упродовж 1917–1918 рр. у Мюнхенському університеті Б. Брехт студіював природничі науки, медицину й літературу. Проте війна його не оминула. Брехта мобілізували та відправили служити санітаром до шпиталю на Східний фронт, де жахи війни він побачив на власні очі.

Виступаючи проти військової істерії, що розгоралася тоді в Німеччині, Брехт наводив повчальні приклади з усесвітньої історії. «Три війни вів Карфаген, – писав він у відкритому листі до німецьких діячів мистецтва про грізного супротивника Стародавнього Риму, який зник у вирі історії. – Ще могутній після першої, він ледь зберіг своїх громадян після другої. Після третьої від нього не лишилося й сліду».

Коли закінчилася Перша світова війна, Брехт поновив навчання у Мюнхенському університеті. Однак майбутня кар'єра лікаря його вже не приваблювала, тож студента чимдалі частіше бачили серед богеми в кав'ярні «Стефанія». Загальна політична атмосфера в місті була досить напруженою. З одного боку, набирали сили робітничий рух, з іншого – саме там зароджувався фашизм (згодом під час «пивного путчу» 1923 р. в Мюнхені фашисти занесли ім'я Брехта до чорного списку). Попри все в місті вирувало мистецьке життя. Б. Брехт курсував між Мюнхеном і Берліном, перебуваючи в центрі театральних подій. 29 вересня 1922 р. ім'я Брехта стало відомим усій Німеччині. Того дня відбулася прем'єра його п'єси «Барабани серед ночі». Про цю виставу впливова берлінська газета писала: «Двадцятичотирирічний митець Бертольт Брехт упродовж одного дня змінив художнє обличчя Німеччини». Молодий драматург став лауреатом престижної літературної премії імені Г. Клейста. П'єса «Тригрошова опера» (1928) принесла драматургові світове визнання й засвідчила появу нової театральної техніки. Вона поєднала дві дії, сценічну та музичну: пісні-зонги (музика К. Вайля) коментували та пояснювали дію, як це робив хор у давньогрецькій трагедії.

За політичними переконаннями Бертольт Брехт був прихильником комуністичних ідей, а його п'єси мали яскраво виражене ідеологічне спрямування, що неабияк дратувало добропорядну буржуазну публіку. Чимдалі частіше його вистави супроводжувалися скандалами, а драматург опинився під пильним наглядом поліції. Коли ж до влади прийшли фашисти, Брехт разом із родиною покинув Німеччину (1933). Почалися довгі роки еміграції – Швейцарія, Данія, Швеція, США, коли, за його висловом, він «міняв країни частіше за черевики».

Брехт-емігрант проводив активну антифашистську пропаганду, писав і ставив антифашистські та антимілітаристські п'єси (зокрема «Матінку Кураж», 1939), намагався бути ближче до батьківщини й покидав ту чи ту країну лише тоді, коли загроза фашистської окупації ставала реальною. А гітлерівці не давали йому



▲ Прем'єра мюзиклу Б. Брехта «Тригрошова опера» в Театрі комедії на Шифбауердам. Берлін. 1928

Деякі мізансцени підтверджували зв'язок з експресіонізмом. Ставлячи за мету привернути увагу до мистецтва театрального процесу, Б. Брехт використовував на сцені різноманітні технології, зокрема плакати, слайди, кінопроектори, звукові та світлові ефекти.

спокою. Вони не лише позбавили Брехта громадянства і палили його книжки, а й вимагали від урядів країн, де він перебував, видати його Берліну. Напередодні вступу фашистів до Фінляндії письменник залишив цю країну, дістався транс-сибірським експресом до Владивостока і за 11 днів до нападу Гітлера на Радянський Союз емігрував до Америки.

Брехт умів об'єднувати талановитих людей. У Сполучених Штатах навколо нього згуртувалася частина німецької антифашистської еміграції (зокрема Леон Фейхтвангер). У Брехта з'явилося чимало американських друзів, палких прихильників його таланту, з-поміж них – усесвітньовідомий актор Чарлі Чаплін. В Америці письменник написав свої знамениті твори «Добра людина із Сичуані» (1938–1940), «Кавказьке крейдяне коло» (1944–1945) і переглянув концепцію п'єси «Життя Галілея» (1938–1939), написаної ще в Данії.

22 жовтня 1948 р. Брехт повернувся до Берліна. Жодна із «західних зон», на які було поділено Німеччину після поразки у війні, – ані французька, ані англійська, ані американська, – дозволу на в'їзд йому не дала.

Нарешті він зміг створити власний театр («Берлінер ансамбль»), реалізувати себе і як режисер, і як драматург, і як громадський діяч. 1950 року його обрали віце-президентом Академії мистецтв. Водночас відносини з владою у Брехта залишалися непростими. Світ вітав вистави «Берлінер ансамблю», популярність Брехта зростала. За кордоном почали з'являтися театри, які проголошували себе брехтівськими. Поміж них – грузинський театр ім. Шота Руставелі, який неодноразово гастролював в Україні. Його «візитівкою» стала п'єса Б. Брехта «Кавказьке крейдяне коло».

Останні роки життя письменника були надзвичайно напруженими. Серце не витримувало шаленого темпу. «Берлінер ансамбль» готував прем'єру за третьою редакцією «Життя Галілея», проте драматург її вже не побачив. 14 серпня 1956 р. він помер від серцевого нападу під час репетиції оновленої п'єси...

ВІЙНА І МИР У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: МИСЛИМО КРИТИЧНО

Б. Брехт своїми антивоєнними творами (зокрема п'єсою «Матінка Кураж та її діти») цілком уписується до антивоєнного й анти-мілітарного мейнстріму світової літератури, який засуджує війну і закликає до миру. Проте в антивоєнній літературі й породжуваних нею пацифістських настроїв є й «зворотний бік». Агресору дуже вигідна антивоєнна література та пацифізм у загарбаній країні, адже в такому разі опір агресії значно зменшується. А ще небезпечніше, коли «вовк вдягає овечу шкуру», тобто коли агресор ще прикривається гаслами про «боротьбу за мир в усьому світі» (так, наприклад, робив СРСР, уводячи свої війська до Афганістану 1979 р.).

Б. Брехт жив у напружений період у країні, де до влади саме приходив Гітлер (за алегорією Дж. Оруелла, «на фермі тварин до влади ставав кнур Наполеон»). Нові агресори

початку ХХ ст. (Гітлер, Сталін, Муссоліні, Франко та ін.) цинічно скористалися антивоєнними настроями в Європі 1920–1930-х рр., яка саме загоювала страшні рани після трагедії Першої світової війни. Намагаючись «умиротворити» фашистів і сповідуючи принципи засудження війни та прагнення до миру, Європа фактично опинилася на порозі ще страшнішої Другої світової війни. Гірка іронія долі: Брехт, який оспівував мир, мусив утікати від Гітлера і 15 років перебувати в еміграції, перебуваючи під загрозою, що його видадуть фашистській Німеччині. А ще один яскравий представник німецької антивоєнної літератури (літератури т. зв. втраченого покоління) Еріх Марія Ремарк отримав від Третього райху рахунок на сплату... «послуг» ката, який у Німеччині стратив його рідну сестру. Проблема війни і миру буде надзвичайно важливою, гострою й актуальною, допоки живе людство.

► Пам'ятник Б. Брехту навпроти театру «Берлінер ансамбль». Скульптор Фріц Кремер. Берлін

На його могилі немає пам'ятника, «вищого од пірамід» (Горацій), а лише скромна плита, на якій викарбувано «Бертольт Брехт». Поруч – могили видатних німецьких філософів Гегеля і Фіхте...

Драма «Матінка Кураж та її діти»

П'єсу «Матінка Кураж та її діти» створено в 1938–1939 рр., в атмосфері передчуття вселенської катастрофи. Тоді в Німеччині переміг фашизм із його прагненням до світового панування, а Гітлер і Сталін із двох боків удерлися до Польщі, що провістило початок найкривавішої в історії людства Другої світової війни.

Історична основа і проблематика

У своєму творі Брехт звертається до подій часів Тридцятилітньої війни 1618–1648 рр., першої загальноєвропейської війни між католицькими і протестантськими державами, неначе переповідаючи її хроніку. Для XVII ст. вона була не менш страшною, ніж світові війни XX ст. Деякі європейські країни втратили понад три чверті населення, а в колишніх містах і селах виростили такі хащі, що в них ховалися вовчі зграї. Народ був доведений до відчаю і перебував на межі виживання. «У Померанії селяни поїли всіх немовлят, – каже матінка Кураж, – а черниці промишляють грабунком». Розумному досить: якщо люди доходять до такого здичавіння, то людство стоїть за крок від катастрофи.

Один із персонажів п'єси (Кухар) робить невтішний висновок: «Світ вимирає». І ця його репліка може стосуватися і Тридцятилітньої війни XVII ст., і двох світових воєн XX ст., і будь-якої війни взагалі. Та й уся п'єса Брехта, насамперед образ матінки Кураж, набуває позачасового, узагальнено-символічного звучання. Це філософський твір про життя і смерть, про вплив історичних подій на життя людини й людства.

Головною героїнею п'єси є маркітантка (дрібна торговка у війську) Анна Фірлінг на прізвисько «матінка Кураж». Разом із синами Ейліфом і Швейцераком та німою донькою Катрін, а також зі своїм неодмінним фургоном, наповненим ходовим товаром, вона мандрує бойовищами, «війною думаючи прожити». Їй абсолютно байдуже, хто переможе: поляки чи шведи, католики чи протестанти, – аби лише війна тривала, а отже її крам продавався. Саме війна подарувала Анні трьох дітей, народжених від солдатів різних армій, але війна цих дітей у неї і відняла, що стало трагічною реалізацією репліки фельдфебеля, начебто принагідно кинутої на початку твору: «Хоче війною жити, мусить їй щось та сплатити»...

Хронологічно між початком і кінцем п'єси – дванадцять років, котрі змінили зовнішність, статки й життя матінки Кураж: вона постарішала, майже збанкрутіла і втратила дітей. Але її сутність і ставлення до війни не змінилися. Вона так само тягне свого фургона, як Сізіф – камінь, сподіваючись на кращі часи, та ще й просить долю, аби лишень не кінчалася її годувальниця-війна.



Філософська ідея Брехта, як попередження людства про несумісність материнства (і ширше: радості, щастя, самого життя) з війною, втілена у формі параболі: оповідь то віддаляється від сучасного світу, то, неначе рухаючись по кривій, знову повертається до попереднього предмета, що забезпечує його філософсько-етичне осмислення й оцінку. Параболічним є як увесь сюжет, так і його окремі фрагменти й епізоди, пов'язані із втратою матінкою Кураж її дітей, і в кожному з них утілена трагічна антитеза: матір і торговка, людяність і війна.

Риси «епічного театру» в п'єсі

У «Матінці Кураж», як і в інших п'єсах, Брехт використовує низку прийомів «епічного театру», необхідних для створення «ефекту очуження». Це, зокрема, монтаж, з'єднання епізодів без їхнього злиття. Герої виконують зонги (пісні), що в узагальненій формі представляють світогляд, життєві позиції персонажів, а також покликані виявити ставлення автора й акторів до них. Брехт попереджав акторів про необхідність дистанціювання, «очуженого» виконання цих пісень, оскільки в них мають відчуватися звинувачення і критика персонажів автором і виконавцями.

П'єса Брехта завершується тим, що матінка Кураж вже самотою тягне свій фургон слідом за армією, що відходить. Отже, навіть у фіналі свого ставлення до війни матінка Кураж не змінила. Брехтові важливо, аби прозріння прийшло не до героя, а до глядача. У цьому й полягає сенс «епічного театру»: засудити або підтримати героя має сам глядач. Нібито все йшло до того, щоб головна героїня засудила війну або нарешті збагнула її згубність та нещадність до всіх і всього. Але «прозріння» матінки Кураж так і не сталося. Та й сама її «професія» передбачає існування саме завдяки війні. «...Виникає образ Німеччини, – писав Брехт 1953 р., – яка веде загарбницькі війни, знищуючи як інших, так і себе саму і не роблячи уроків зі своїх катастроф».

Образ матінки Кураж викликав бурхливу дискусію, особливо в повоєнній Німеччині. Звикнувши до прямої «виховної функції літератури», комуністи докоряли Брехтові, що Анна Фірлінг, навіть утративши найцінніше – власних дітей, так і не прокляла війну. На що він відповів у своїй манері: прозріє матінка Кураж чи ні – це не так важливо. Значно важливішим є прозріння глядача «епічного театру». Адже, на думку Б. Брехта, негативний приклад значно переконливіший за позитивний.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ

Хроніка з часів Тридцятилітньої війни

(скорочено)

ДІЙОВІ ОСОБИ: Матінка Кураж. Катрін, її німа дочка. Ейліф, старший син. Швейцеркас, менший син. Вербувальник. Фельдфебель. Кухар. Командувач. Військовий священник. Інтендант. Іветта Потье. Чоловік з пов'язкою. Інший фельдфебель. Писар. Селяни. Хлопець. Прапорщик. Солдати.

1

Весна 1624 року. Командувач Уксеншерна вербує в Даларне військо для походу на Польщу. У маркітантки Анни Фірлінг, відомої під прізвиськом матінки Кураж, забирають сина. На шляху поблизу міста, мерзнучи, стоять ф е л ь д ф е б е л ь і в е р б у в а л ь н и к.

В е р б у в а л ь н и к. Хіба тут набереш загін?

Ф е л ь д ф е б е л ь. Зразу видно, що в цих краях давненько не було війни. Мир – це безладдя. Тільки війна творить лад. Мирного часу людство переводиться нінащо. І люди, і худоба розбещуються вкрай. Кожне жере, що хоче, білу паляницю з сиром, а поверх сиру ще й скибку сала. Ніхто не знає, скільки в цьому місті молодих хлопців і добрих коней, їх ніколи ніхто не рахував. Всяке добре діло починати тяжко, отак і війну. Зате вже коли розбуває, не стримаєш. Тоді люди починають боятися миру, як гравці кінця гри. Бо ж доведеться підрахувати, скільки вони програли. Але спочатку люди бояться війни. Це ж бо для них новина.

До вербувальника та фельдфебеля наближається фургон маркітантки Анни Фірлінг. Її прозвали матінкою Кураж, бо вона, боячись розору, під гарматним вогнем виїхала з Риги з півсотнею хлібин у фургоні. Фельдфебель хоче завербувати до війська старшого сина матінки Кураж. Маркітантка категорично проти: «Хай чужі сини йдуть у солдати, а не мої». Поки фельдфебель удавано торгується з матінкою Кураж, Ейліф іде з вербувальником. Навздогін фургона матінки Кураж, який тягнуть брат і сестра, фельдфебель говорить: «Хоче війною жити, мусить їй щось та сплатити».

2

У 1625–1626 роках матінка Кураж мандрує дорогами Польщі в обозі шведського війська. Коло фортеці Вальгоф вона зустрічає свого сина. Вигідно продано каплуна; день слави її хороброго сина.

Матінка Кураж торгується з кухарем за каплуна: вона хоче за нього 50 гелерів¹, а кухар погоджується заплатити їй лише 30. У цей час командувач приводить на обід Ейліфа, якого вихваляє як героя, і вимагає від кухаря обіду. Користуючись нагодою, матінка Кураж готова продати каплуна на обід своєму синові за один гульден².

К у х а р (дає їй гроші). Тоді хоч обскуби його, поки я розпалю вогонь.

М а т і н к а К у р а ж (сідає скубти каплуна). Ото рота роззявить, як мене побачить. Він у мене хоробрий і розумний хлопець. У мене є ще один син, той дурний, зате чесний. Дочка моя – ні риба ні м'ясо. Але вона принаймні мовчить, це вже чогось варте.

К о м а н д у в а ч. А тепер, Ейліфе, сину мій, розкажи нам докладніше, як ти вбрав у шори селян і здобув двадцять волів. Сподіваюсь, їх скоро приведуть сюди.

Е й л і ф. Через день, найпізніше через два.

М а т і н к а К у р а ж. Мудро придумав мій Ейліф, що волів приженуть лише завтра. А то б ви на мого каплуна і оком не кинули.

Е й л і ф. Ось як воно було. Я дізнався, що селяни потай, здебільшого ночами, зганяють захованих від нас у лісі волів до одного гайка. А звідти їх мали забрати городяни. Я дозволив селянам спокійно зігнати худобу в одне місце, адже їм легше розшукувати її в нетрях, ніж мені. А своїм людям я два дні ще більше врізував і так мізерну пайку, і вони до того зголодніли за м'ясом, що у них слина

¹ Гелер (геллер, галер) – дрібна монета, що була в обігу в Європі, починаючи від Середньовіччя. Спочатку карбували з незначним додаванням срібла, а потім – лише з міді.

² Гульден (нім. gulden – золотий) – золота монета, яка була основним платіжним засобом у тогочасній Європі (набагато дорожча за гелер).

текла, тільки-но почують якесь слово на «м'я», наприклад, «м'якуш». Решта вже пусте. Хіба тільки що селян було втроє більше, ніж нас, і вони мали дрючки. Вони по-звірячому напали на нас. Четверо загнали мене в чагарник, вибили з рук шаблю і кричать: «Здавайся!». Що його робити, думаю, мене ж посічуть на капусту. Я зразу почав торгуватись. Двадцять гульденів за вола, кажу, це не по наших грошах. Даю п'ятнадцять. Ніби збираюсь платити. Спантеличені селюки чухають потилиці. А я нахилився, вхопив свою зброю й порубав їх. Хто в біду попадає, закон відкидає, правда?

К о м а н д у в а ч. А що ти на це скажеш, душпастирю?

С в я щ е н и к. Правду кажучи, в Біблії таких слів нема, але ж наш Господь чудом створив з п'яти хлібин п'ятсот, отже, і біди, власне, не стало, і він міг жадати любові до ближнього, бо люди були ситі. А тепер часи не ті.

К о м а н д у в а ч. У тебе душа, як у молодого Цезаря. Ти вартий того, щоб побачити короля. Я шаную таких відважних солдатів, як ти, Ейліфе. Я їх маю за рідних синів. *(Веде його до карти.)* Подивись, яке становище, Ейліфе. Нам ще доведеться повоювати.

М а т і н к а К у р а ж *(чує розмову в наметі і тепер з розгніваним виглядом обскубує каплуна)*. Цей командувач, мабуть, дуже поганий.

К у х а р. Хай ненажерливий, але чому поганий?

М а т і н к а К у р а ж. Бо йому потрібні відважні солдати, ось чому. Якби у нього стало глузду придумати добрий план походу, навіщо б тоді йому здались такі відважні солдати? Досить було б звичайних. І взагалі, де вже вдаються до високих чеснот, там щось негаразд.

К у х а р. А я думав, це добра ознака.

М а т і н к а К у р а ж. Ні, погана. Чому, коли командувач або король дурень дуренний і веде своє військо на смердючий смітник, тоді йому треба солдатів відчайдушних і добродесних? А коли він скнара і вербує мало солдатів, тоді всі вони повинні бути геркулесами. А коли він недбайло і не піклується про людей, вони повинні бути мудрими, як змії, бо інакше їм капець. Звісно, і вірність потрібна йому якась надзвичайна, бо він забагато від них сподівається. Одне слово, самі чесноти ні порядній країні, ні доброму королю або командувачеві зовсім не потрібні. У добрій країні непотрібні ніякі чесноти, всі можуть бути простими собі людьми, не дуже розумними і, як на мене, то навіть боягузами.

К о м а н д у в а ч. Закладаюся, твій батько був солдат.

Е й л і ф. І, кажуть, неабиякий.

Ейліф починає співати й танцювати, матінка Кураж підспівує йому.

Е й л і ф *(іде на кухню. Обіймає матір)*. Яка зустріч! А де брат, сестра?

М а т і н к а К у р а ж *(в його обіймах)*. Живуть, як риби у воді. Швейцерак – скарбником у другому полку. Принаймні не ходить у бій. Зовсім урятувати його від служби мені не пощастило.

К о м а н д у в а ч *(підходить до них)*. Ах, ти його мати. Сподіваюсь, у тебе є ще сини для мене.

Е й л і ф. Оце щастить мені: мати сидить на кухні і чує, як вихваляють її сина!

М а т і н к а К у р а ж. Авжеж, я чула. *(Дає йому ляпаса.)*

Е й л і ф *(хапається за щоку)*. За те, що я захопив волів?

М а т і н к а К у р а ж. Ні. За те, що ти не здався в полон, коли на тебе напали четверо і хотіли посікти на капусту! Хіба я не вчила тебе берегтись?

Командувач і священник сміються, стоячи коло дверей.

Ще через три роки матінка Кураж разом із рештками Фінляндського полку потрапляє в полон, їй щастить урятувати дочку та фургон, але її чесний син гине.

Матінка Кураж уважає, що Швейцеркас став скарбничим, бо він чесний і дурний, тому не втече з касою. Вона задоволена війною і сподівається підзаробити грошенят. Матінка Кураж застерігає Катрін не волочитися з солдатнею. Прийшли кухар та священник із дорученням від Ейліфа. Матінка Кураж незадоволена, що старший син спокушає молодшого, і дає священникові для Ейліфа гроші зі своєї сумки.

Чути, як за фургоном матінка Кураж розмовляє зі священником і кухарем про політику.

М а т і н к а К у р а ж. Оцим полякам тут, у Польщі, не слід було втручатись. Щоправда, наш король удерся до них із своїми людьми, кіньми та обозом. Але вони, замість додержувати миру, втруtilись у свої власні справи і напали на короля, хоч його військо, вступивши сюди, не порушило спокою. Значить, поляки самі зламали мир і вся кров упаде на їхні голови.

С в я щ е н и к. Наш король мав на меті лише свободу. Імператор усіх поневолив однаково, як поляків, так і німців, і королю доводиться їх визволяти.

К у х а р. Так і є, ваша горілка предобра, ваше обличчя не обмануло мене. Але ми говоримо про короля, і тут я мушу сказати: та свобода, що він хотів запровадити в Німеччині, коштувала йому недешево. У Швеції він запровадив податок на сіль, а це великий тягар на плечі бідному люду. А потім йому ще доводилось ув'язнювати й четвертувати німців, бо вони не хотіли зректися свого рабства в імператора. Звісно, з тим, хто не хотів бути вільним, король не жартував. Спочатку він хотів захистити від лихих людей, надто від імператора, тільки Польщу, але, розохотившись, почав захищати всю Німеччину. А вона вчинила впертий опір. Отже, в нагороду за свою ласку і видатки добрий король дістав саму невдячність. Звичайно, він не занепав духом. Видатки він покритв податками, в народі знов пішло обурення, та йому дарма. Слово боже було за нього, і то вже добре. Бо якби не слово боже, пішли б поголоски, ніби він робить це все задля своєї користі. А так сумління у короля чисте, а це для нього головне.

М а т і н к а К у р а ж. Якби ви були шведом, ви б не казали такого про нашого героя короля.

С в я щ е н и к. Зрештою, ви їсте його хліб.

К у х а р. Я не їм його хліба, я печу йому хліб.

М а т і н к а К у р а ж. Подолати його не можна. Чому? Бо його люди вірять у нього. *(Поважно.)* Великі пани кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху божого, тільки за добрі та гарні діла. А як придивишся ближче – і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску. Якби не зиск, то й маленькі люди, такі як я, також не хотіли б знати війни.

К у х а р. Це свята правда.

Стало відомо, що на табір напали католики. Матінка Кураж у розпачі, адже вона щойно почала трішки заробляти. Священик не встиг утекти. Маркітантка дала йому одяг, щоб він приховав одяг священника-протестанта. Швейцеркас разом із полковою касою повернувся до матері. Матінка Кураж обмазала попелом обличчя Катрін, щоб вона була в безпеці. Священик переживає, що не може безпечно молитися, а Швейцеркас через те, що подумає про нього фельдфебель. Натомість матінка Кураж не знає, хто з них небезпечніший: той, хто сидить у неї на карку зі своєю вірою, чи той, хто з полковою касою.

М а т і н к а К у р а ж. Не думаю, щоб ми були такі вже пропащі безнадійно. Але ночами я все ж таки не можу спати. Без тебе, Швейцержасе, нам було б легше. Здається, я вже з ними поладнала. Сказала їм, що я проти антихриста-шведа, бо він рогатий. Мовляв, я сама бачила, лівий ріг трошки надломлений. Як допитували, я поцікавилась, де можна закупити свічки для обідні, щоб не дуже дорого. На цій справі я добре знаюсь, бо Швейцержасів батько був католиком і частенько жартував з тих свічок. Вони мені не зовсім вірять, але в них у полку нема маркітантів. Тому й дивляться на мене крізь пальці. Може, все обернеться на добре. Ми в полоні, але так, як воша в кожусі.

С в я щ е н и к. Молоко добре. Що ж до кількості, то нам доведеться тепер трошки погамувати свої шведські апетити. Адже нас, як-не-як, переможено.

М а т і н к а К у р а ж. Кого переможено? Що для великих панів перемога чи там поразка, то для маленьких людей бува якраз навпаки. Буває й таке, коли поразки вигідні маленьким людям. Утрачено саму тільки честь, і нічого більше. Пригадую, в Ліфляндії ворог якось дав такого прочухана нашому командувачеві, що в переполосі мені навіть припав кінь з обозу. Аж сім місяців він тягав мій фургон, але потім ми перемогли, і його взяли на облік. Взагалі, можна сказати, що нам, маленьким людям, і перемоги, і поразки коштують дорого. Найкраще для нас, коли політика не рушає з місця. (До Швейцержаса.) Їж!

Ш в е й ц е р к а с. Мені шматок у горло не лізе. Як же фельдфебель виплачуватиме солдатам платню?

М а т і н к а К у р а ж. Яка там у біса виплата, коли військо тікає.

Ш в е й ц е р к а с. Все одно, солдати мають право. Безплатно їм і тікати нічого. Ані кроку не ступлять.

М а т і н к а К у р а ж. Швейцержасе, мене аж страх бере, що ти такий сумлінний. Я вчила тебе бути чесним, бо ти не дуже розумний, але треба й міру знати. Ось ми з священником підемо купувати католицького прапора і м'яса. Ще добре, що вони дозволяють мені торгувати. У гендляря питають не про його віру, а про ціну. А протестантські штани незгірше гріють.

Оскільки матінка Кураж турбувалася за полкову касу, яку могли знайти католики, Швейцержас вирішив винести її з фургона. Матінка Кураж напучує Катрін, щоб до закінчення війни вона про заміжжя не думала. Перш ніж іти зі священником на закупи, вона забороняє Швейцержасу чіпати скриньку з полковою касою і доручає доглядати сестру. Натомість Швейцержас вирішив скриньку переховати і доставити в полк. Катрін помічає шпигунів-католиків, один з яких одноокий, які шукають скриньку. Вона хоче попередити брата, але той, не розуміючи її, цілує сестру і йде. Коли матінка Кураж і священник повернулися, Катрін пояснює, що трапилося. Вони піднімають над фургоном католицький прапор.

В глибині сцени чути голоси. Ф е л ь д ф е б е л ь та одноокий ведуть Ш в е й ц е р к а с а.

Ф е л ь д ф е б е л ь. Він з цього кубла. Ви знаєте одне одного?

М а т і н к а К у р а ж. Ми? Звідки?

Ш в е й ц е р к а с. Я не знаю їх. Бог відає, хто вони такі. Я не їхній. Я тільки пообідав тут за десять гелерів. Може, ви бачили мене тут.

М а т і н к а К у р а ж. Ми – порядні люди. Це правда, він у нас обідав за гроші.

С в я щ е н и к. Він сидів спокійно і не розтуляв рота, хіба коли їв. А як їси, тоді ж мусиш розтуляти.

Ф е л ь д ф е б е л ь. А ти що за один?

М а т і н к а К у р а ж. Це мій наймит. А вас, звичайно, мучить спрага, я наллю вам по чарочці горілки, ви, звісно, бігли і впріли.

Ф е л ь д ф е б е л ь. На службі ми не п'ємо. (*До Швейцера.*) Ти щось таке ніс і, певно, сховав біля річки. Коли ти йшов звідси, куртка в тебе випиналась.

М а т і н к а К у р а ж. А чи то був справді він?

Ш в е й ц е р к а с. Мабуть, ви маєте на оці когось іншого. Я бачив, як один чолов'яга тікав звідси, і куртка в нього справді випиналась. А я зовсім не той, за кого ви мене вважаєте.

М а т і н к а К у р а ж. Я теж гадаю, що ви переплутали. Що ж, таке часом буває. Я розуміюсь на людях, я – Кураж, ви чули про мене, всі мене знають, і я кажу вам, що на вигляд він – чесна людина.

Ф е л ь д ф е б е л ь. Ми шукаємо полкову касу другого Фінляндського. Нам відомі зовнішні прикмети того, хто її переховує. Ми шукали його два дні. Це ти.

Ш в е й ц е р к а с. Це не я.

Ф е л ь д ф е б е л ь. І якщо ти не віддаси нам каси, тобі амба, знай це. Де каса?

М а т і н к а К у р а ж (*з запалом*). Та, звісно, він віддав би її, бо ж інакше йому капець. Тож кажи, дурний собако, пан фельдфебель дає тобі змогу врятувати своє життя.

Ш в е й ц е р к а с. А якщо її у мене нема?

Ф е л ь д ф е б е л ь. Тоді ходімо. У нас ти признаєшся.

Вони виводять його.

М а т і н к а К у р а ж (*кричить услід*). Він сказав би. Він не такий дурень. І не викручуйте йому руки! (*Біжить за ними.*)

Матінка Кураж звернулася до полкової повії Іветти, щоб та допомогла визволити Швейцера. Вона пропонує Іветті, яка стала коханкою старого полковника, позичити їй гроші під заставу фургона і домовитися за них про звільнення сина. Покрити збитки матінка Кураж сподівається з полкової каси.

С в я щ е н и к. А чи Іветта впорає все розумно?

М а т і н к а К у р а ж. Вона ж зацікавлена в тому, щоб я витратила її дві сотні гульденів, тоді вона стане господаркою фургона, їй дуже хочеться цього, бо ж хтозна, чи довго її полковник платитиме за неї. Я гадаю, що вони віддадуть нам Швейцера. Хвалити бога, вони не відмовляються від хабарів. Вони ж не вовки, а люди до грошей ласі. Продажність людська та милосердя господнє – це те саме. Наша єдина надія – це продажність. Доки вона є, ухвалюватимуть м'які вирокі в суді, і навіть безвинний може сподіватись милосердя.

І в е т т а (*прибігла задихана*). Вони погоджуються тільки на двісті. І це треба зробити негайно. Вони баритись не звикли. Найкраще піти мені зараз же з одним до мого полковника. Він признався, що скринька була у нього, вони затиснули йому пальці в лещата. Але він кинув її в річку, коли помітив переслідувачів. Скриньки нема. Тож як, бігти мені до полковника по гроші?

М а т і н к а К у р а ж. Скриньки нема? Звідки ж я візьму дві сотні гульденів?

І в е т т а. Ах, ви сподівалися взяти гроші зі скриньки? Добре б я погоріла. Облиште ваші сподіванки. Коли ви хочете повернути собі свого Швейцера, вам доведеться заплатити. Чи, може, мені облишити свої клопоти, щоб ви зберегли свій фургон?

М а т і н к а К у р а ж. Я не думала, що так станеться. Не натискай на мене, фургон буде твій, його вже у мене нема, він служив мені сімнадцять років. Дай мені хвилинку подумати, це діло впало на мене, як грім з ясного неба; що мені робити, двісті гульденів я не можу дати, може б, ти з ними поторгувалась.

Я мушу хоч щось мати, бо ж перший-ліпший може зіпхнути мене в придорожній рівчак. Піди і скажи, що я даю сто двадцять гульденів, якщо вони не погодяться, значить, не одержать нічого, фургона я все одно втрачаю.

І в е т т а. Вони не погодяться. Одноокий і так поспішає, весь час оглядається, і в душі дрижаки скачуть. Чи не краще мені зразу дати дві сотні?

Матінка Кураж продовжує торгуватися. Через її непоступливість Швейцеркаса стратили.

І в е т т а (*заходить дуже бліда*). Що ж, ви добре поторгувались, фургон лишився при вас. Швейцеркас дістав усього одинадцять куль. Ви не варті, щоб я взагалі думала про вас. Але я пронюхала, що вони не вірять, ніби каса справді в річці. Вони мають підозру, що вона тут, і взагалі, що ви його спільниця. Вони хочуть принести його сюди – а може, ви, побачивши його, викажете себе. Застерегаю вас, ви його не знаєте, інакше всім вам буде капець.

Заходять двоє солдатів із ношами, накритими простирадлом. Під ним хтось лежить. Поряд із ними йде фельдфебель. Вони становлять ноші на землю.

Ф е л ь д ф е б е л ь. Тут чоловік, ім'я якого нам не відоме. Але для порядку нам треба його зареєструвати. Він у тебе обідав. Поглянь, може, ти його знаєш. (*Стягує простирадло.*) Знаєш його? (*Матінка Кураж хитає головою.*) Що, не вже ти й разу не бачила його перед тим, як він у тебе обідав? (*Матінка Кураж хитає головою.*) Підніміть його. Несіть на звалище. Його ніхто не знає.

Солдати виносять труп.

5

Минуло два роки. Війна поширюється на нові краї. Не спиняючись, маленький фургон матінки Кураж кочує по землях Польщі, Моравії, Баварії, Італії і знов повертається в Баварію. 1631 р. Перемога Тіллі під Магдебургом коштує матінці Кураж чотирьох офіцерських сорочок.

У розбитому ядрами селі священик і Катрін намагаються допомогти пораненим селянам – їм потрібне полотно для бинтів. Катрін хоче розірвати офіцерські сорочки, матінка Кураж не дає цього зробити, тоді донька замахується на неї дошкою. Зрештою священик рве сорочки на пасма, а Катрін із напівзруйнованого дому виносить немовля, мати якого ще не прийшла до тями. Катрін, наспівуючи колискову, присипляє немовля. Матінка Кураж, помічаючи щасливу Катрін серед усього цього лиха, примушує її віддати дитину матері.

6

Поблизу міста Інгольштадта в Баварії Кураж присутня на похороні загиблого імператорського командувача Тіллі. Точаться розмови про героїв битв і тривалість війни. Священик нарікає, що його хист пропадає марно, німа Катрін одержує червоні черевички. 1632 р.

Матінка Кураж, священик і писар говорять про похорони командувача, війну та мир. Вони доходять висновку, що війна ніколи не скінчиться. Це засмучує Катрін, яка чекає миру, бо мати обіцяла, що тоді дівчина вийде заміж. Маркітантка вирішує закупити новий товар, сподіваючись, що війна триватиме, а вона зможе заробити грошей, бо від цього мир буде ще кращий. Вона наказує Катрін у супроводі писаря піти до шинка, набрати краму та дбати про нього, бо то її посаг. Катрін із писарем ідуть.

► «Матінка Кураж та її діти» на сцені «Берлінер ансамблю». У ролі матінки Кураж – Хелена Вайгель, дружина Б. Брехта. Берлін



С в я щ е н и к. А ви не боїтесь відпустити її з писарем?

М а т і н к а К у р а ж. Вона не така гарна, щоб хтось на неї зазіхнув.

С в я щ е н и к. Я давно дивуюсь, як ви вмієте торгувати і виходити з усякої скрути. Розумію, чому вас назвали Кураж.

М а т і н к а К у р а ж. Бідним людям потрібна сміливість, чи то, як кажуть, кураж. Інакше вони загинуть. Та вже й для того, щоб уставати вранці, потрібна сміливість. Або для того, щоб зорати поле, та ще й під час війни! Або дітей на світ приводити, хіба це не сміливість? Адже що тих дітей чекає? Їм доводиться бути катами одне одному, мордувати одне одного, тоді як їм хочеться дивитись одне одному в обличчя, а на це потрібен кураж. І те, що вони терплять імператора й папу римського, теж доводить, яка в них неймовірна сміливість, бо за імператорів і пап вони кладуть свої голови. *(Сідає, виймає з кишені люлечку і закурює.)* Може б, ви нарубали дров?

С в я щ е н и к *(неохоче скидає куртку, готуючись рубати)*. Я, власне кажучи, пастир душ людських, а не дроворуб.

М а т і н к а К у р а ж. Душі в мене чортма. А от дрова мені потрібні.

С в я щ е н и к. З мене поганий дроворуб. Мене вчили дбати про людські душі. Тут зневажають мій хист і мої здібності, примушуючи до тяжкої роботи. Даровані мені Господом таланти тут аж ніяк не виявляються. Це гріх. Ви не чули моїх проповідей. Своєю промовою я можу так запалити солдатів, що вороже військо здасться їм отарою баранів. А власне життя здасться солдатам старою смердючою онучею, яку вони ладні викинути геть, аби лише здобути перемогу. Бог нагородив мене силою переконання. Моя проповідь може вас так захопити, що ви втратите слух і зір.

М а т і н к а К у р а ж. А мені зовсім не хочеться втрачати слух і зір. Що б я без них робила?

С в я щ е н и к. Кураж, я часто думав про те, чи за вашими тверезими словами не криється душевна теплота. Адже й ви людина і потребуєте тепла.

М а т і н к а К у р а ж. Тепло в нашому наметі буде, як ви наколете доволі дров. Єдине, про що я думаю, – це як прогодувати оцим фургоном себе і своїх дітей. Саме тепер, коли командувача вбито і скрізь говорять про мир, я йду на ризик – закуповую крам. А це що таке? *(Підводиться. Входить захекана Катрін, у неї над оком рана. Вона тягне купу всіляких речей, пакунків, шкіряного товару, барабан тощо.)* Що сталося? На тебе напали? Як верталась? На неї напали, коли вона верталась! Мабуть, це той кіннотник, що напився тут, як хлюща! Не треба було пускати тебе. Кинь це манаття. Нічого страшного, до кістки не протяго. Ось я перев'яжу, і через тиждень загоїться. Гірші за звірів, поганці. *(Перев'язує рану.)*

С в я щ е н и к. А я їх ні в чому не винувачу. Вдома вони не гвалтували. Тут винні ті, хто розв'язував війну, хто вивертає назовні найгідкіше, що є в людях.

М а т і н к а К у р а ж. Рана не глибока, шраму не залишиться. Ну ось, уже перев'язала. Заспокойся, я тобі щось дам. Я щось сховала для тебе, зараз побачиш. (*Дістає з мішка червоні черевички Іветти Потье.*) Що, дивуєшся? Вони ж тобі подобались. От і бери їх. Мерщій узуйвай, поки я не пошкодувала. (*Допомагає їй узутти черевички.*) Хай усе пропадає, мені дарма. Найгірша доля в тих жінок, що їм до смаку. Вони їх замучують до смерті. А тих, що їм не до душі, залишають живих. Я не раз бачила, як гарненькі жінки на таке оберталися, що можна вовків жахати. Вони й прогуляться у садочку не можуть, скрізь на них чигає небезпека, – не життя, а пекло. Так само, як і з деревом – високе та струнке зрубають на кроквини, а низеньке та криве живе собі й тішиться. Отож, мабуть, це твоє щастя. А черевички ще міцненькі, я їх намастила, перше ніж заховати.

Катрін ставить черевички на землю і лізе у фургон.

С в я щ е н и к. Треба сподіватися, що шрам не спотворить її.

М а т і н к а К у р а ж. Знак лишиться. Тепер їй нема чого ждати миру.

С в я щ е н и к. А краму не віддала.

М а т і н к а К у р а ж. Може, не слід було так їй це втовкмачувати. (*Злісно розбирає товар, який принесла Катрін.*) Оце така вона, війна! Добра годувальниця!

Лунають гарматні постріли.

С в я щ е н и к. Це кладуть у могилу командувача. Історична мить.

М а т і н к а К у р а ж. Для мене це тому історична мить, що моїй дочці лоб розтягли. Тепер вона напівпропаща. Заміж тепер не вийде, а вона ж так любить дітей. Вона й оніміла через війну, ще малою якийсь солдат напхав їй чимось рот. Швейцарка я вже ніколи не побачу, а де тепер Ейліф, бог зна. Бодай вона запалась, ця війна!

7

Матінка Кураж на вершині своєї торгової кар'єри. Шлях. Священик, матінка Кураж і Катрін тягнуть фургон, обвішаний новим крамом. На ший в матінки Кураж – ланцюжок срібних талерів¹.

М а т і н к а К у р а ж. Не ганьте війни, я не дозволю. Кажуть, вона знищує кволіх, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще. (*Сніває.*)

Як для війни не маєш сили,
Побіди не побачиш ти.
Байдуже, чим – свинцем чи сиром –
Торгівлю в час війни вести.

А яке пуття сидіти сиднем? Хто відсиджується, той перший і гине. (*Сніває.*)

Хто про рятунок власний дбає
І, втікши далі від стрільби,
Для себе схованку копає, –
Могилу риє сам собі.

¹ Талер (таляр) – назва великої срібної монети, яка перебувала у грошовому обігу багатьох країн Європи в XVI–XIX ст.

Хто хоче в дні людського лиха
Знайти безпеку і спочин,
Нехай себе в могилі тихій
Спитає, нащо він спішив.

Ідуть далі.

8

Того ж таки року в битві під Лютценом гине шведський король Густав-Адольф. Мир загрожує розором матінці Кураж, її хоробрий син чинить зайвий подвиг і вмирає ганебною смертю.

Люди радіють, що оголошено мир. Матінка Кураж журиться, бо вона накупила нового краму в надії на продовження війни. Але вона рада, що укладено мир, хоча він її і розорив, бо хоча б двох її дітей війна не поглинула. Вона сподівається побачити сина Ейліфа. Прийшов кухар і повідомив, що Ейліф збирався в гості до матері. Матінка Кураж скаржитися кухареві, що її знищено, бо, за порадою священика, накупила краму. Кухар обурився і почав докоряти священику.

С в я щ е н и к. (*До Кураж.*) Я не знав, що з цим паном вас єднає така близька дружба і що ви повинні перед ним звітувати.

М а т і н к а К у р а ж. Не гарячіться, кухар лише сказав те, що думає, а хіба ж не правда, що з вашої війни вийшов пшик?

С в я щ е н и к. Не можна грішити проти миру. Кураж! Ви – мов та гієна на бойовищі.

М а т і н к а К у р а ж. Хто я така?

С в я щ е н и к. Коли я бачу, що ви дивитесь на мир, мов на стару загнилу ганчірку, яку гидливо беруть двома пальцями, – я як людина обурююсь. Я ж бачу, що ви не хочете миру, ви бажаєте війни, бо вона дає вам прибутки. Але не забувайте старого прислів'я: «Хто хоче снідати з чортом, хай запасеться довгою ложкою!».

М а т і н к а К у р а ж. Я не люблю війни, та й вона мене не дуже любить. Але гієною себе називати я не дозволю. Я більше вас і знати не хочу.

С в я щ е н и к. Чому ж ви нарікаєте на мир, коли всі люди з полегкістю зітхнули? Через оте старе дрантя у вашому фургоні?!

М а т і н к а К у р а ж. Мій крам – не старе дрантя, він годує мене та досі годував і вас.

К у х а р (*роззуваючись і скидаючи онучі*). Якби ви не стали таким безбожним волоцюгою, ви б тепер могли дістати парафію. Кухарі тепер не потрібні, варити нічого, а віра серед людей жива, тут нічого не змінилось.

С в я щ е н и к. Пане Ламб, прошу вас не випихати мене звідси. Відколи я пустився берега, я став чесною людиною. Я б уже не зміг проповідувати.

Входить Ейліф під вартою озброєних списами солдатів. На руках у нього кайдани.
Він блідий як крейда.

Е й л і ф. Де мати?

С в я щ е н и к. Пішла до міста.

Е й л і ф. Я чув, що вона тут. Мені ще дозволили побачитися з нею.

К у х а р (*солдатам*). Куди ви його ведете?

С о л д а т. Та вже ж не на втіху.

С в я щ е н и к. Що він накоїв?

С о л д а т. Вдерся в селянську хату. Господиню замордував.
С в я щ е н и к. Як міг ти зробити таке?
Е й л і ф. Я й перед тим робив не інакше.
К у х а р. Але ж тепер мир.
С в я щ е н и к. Під час війни його за це звеличали, він сидів по праву руку командувача. Тоді це вважали за геройство!
С о л д а т. Забрати в селянина худобу – хіба це геройство?
К у х а р. Ну й дурницю ти втнув!
Е й л і ф. Якби я був дурнем, я б давно здох з голоду, розумнику.
К у х а р. А за те, що ти розумний, тобі зітнуть голову.
С о л д а т. Ходім!
С в я щ е н и к. А що ми скажемо твоїй матері?
Е й л і ф. Скажи їй, що нічого не було, скажи їй, що було те саме. Або краще нічого не кажи.

Солдати женуть його геть.

С в я щ е н и к. Я не кину тебе на твоєму тяжкому шляху, піду з тобою.
Е й л і ф. Священника мені не треба.
С в я щ е н и к. Цього ти ще не знаєш. (*Іде слідом за ним.*)
К у х а р (*кричить їм услід*). Я мушу сказати їй, вона схоче побачити його!
С в я щ е н и к. Краще нічого їй не кажіть. Або тільки те, що він був тут і приїде знов, мабуть, завтра. Тим часом я повернусь і зможу її підготувати. (*Швидко виходить.*)

Кухар дивиться їм услід і хитає головою, потім починає стурбовано ходити туди й сюди.
З глибини сцени лунає канонада.

М а т і н к а К у р а ж (*вбігає задихана, товар при ній*). Кухарю, мир знову закінчився! Вже три дні знову війна. Я довідалась про це, ще як не встигла продати свій крам. Слава богу! В місті сутичка з лютеранами. Нам треба миттю втікати разом з фургоном. Катрін, пакуй речі! Чого ви такі збентежені? Що сталось?

К у х а р. Ейліф приходив сюди. Але у нього зовсім не було часу.

М а т і н к а К у р а ж. Ейліф був тут? Тоді ми побачимося з ним на марші. Тепер я піду з нашими. А який він із себе?

К у х а р. Як завжди.

М а т і н к а К у р а ж. Він ніколи не зміниться. Війні не пощастило забрати його у мене. Він – розумний хлопець. Чи не допомгли б ви мені пакуватись? (*Починає пакуватись.*) Він щось розповідав? Чи добре він ладнає з командувачем? Казав він щось про свої подвиги?

К у х а р (*похмуро*). Та, кажуть, він зробив один зайвий.

М а т і н к а К у р а ж. Потім розповісте. Треба вирушати.

З'являється Катрін.

Катрін, миру вже й сліду нема. Ми ідемо далі. (*До кухаря.*) Дванадцятий полк уже вирушив. Ставайте коло дишля. Ось вам шматок хліба. Ми повинні пристати до лютеран. Може, ще сьогодні ввечері пощастить побачити Ейліфа. Він мені найлюбіший з усіх. Короткий був цей мир, от уже й знову війна.

Кухар і Катрін запрягаються у фургон.

Уже шістнадцять років триває велика війна за віру. Німеччина втратила більше ніж половину жителів. Страшні пошесті винищують тих, кого не встигли убити в боях. У колись квітучих місцевостях лютує голод. Спаленими містами блукають вовки. Восени 1634 р. ми зустрічаємо матінку Кураж на німецькій землі, у Ялинових горах, осторонь військової дороги, якою посуваються шведські полки. Зима цього року рання і сувора. Торгівля йде так погано, що лишається тільки жебрати. Кухар одержує листа з Утрехта і прощається з Кураж.

Коло напівзруйнованого церковного будинку. Похмурий ранок на початку зими. Рвучкий вітер. М а т і н к а К у р а ж і к у х а р у старих кожухах туляться біля фургона.

К у х а р. Я отримав листа з Утрехта, пишуть, що моя мати вмерла від холери, і тепер шинок мій.

М а т і н к а К у р а ж (*читає листа*). Ламбе, мені теж остогидло блукати. Часом здається мені, що я – мов той різницький собака; він розвозить м'ясо покупцям, а сам і шматка не з'їсть. У мене більш нема чого продавати, а в людей нема грошей, щоб платити за те ніщо. Навіщо орати? Не росте нічого, самі будяки та реп'яхи. Кажуть, у Померанії селяни поїли всіх немовлят, а черниці промишляють грабунком.

К у х а р. Світ вимирає.

М а т і н к а К у р а ж. Мені іноді здається, наче я їжджу своїм фургоном по пеклу і продаю смолу або що я блукаю по небу і продаю останнє причастя заблудлим душам. Якби я з тими дітьми, що в мене zostались, знайшла місцинку, де не чути пострілів, то залюбки пожила б спокійно ще рік-два.

Кухар пропонує матінці Кураж поїхати з ним, але одній, без Катрін. Маркітантка не розуміє, як донька одна потягне фургон, адже вона дуже жалісна і боїться війни, і вирішує залишитися з нею. Катрін, почувши розмову, вирішила піти від матері.

М а т і н к а К у р а ж. Катрін! Стривай! Катрін! Куди ти зібралася з клунком? Чи ти з глузду з'їхала? (*Розв'язує клунок*.) Спакувала свої речі! Ти що, підслухувала? Я ж йому сказала, що не поїду в Утрехт, не треба мені його паршивого шинку, чого ми там не бачили? На біса нам з тобою шинок! Стане для нас діла на війні. (*Тримає Катрін, та виривається*.) Не думай, що я дала йому гарбуза через тебе. Через фургон – ось чому. Я не розлучуся з фургоном, бо звикла до нього. Не через тебе, а через фургон я порвала з кухарем. Тепер він вийшов з нашої спілки, і ми більш нікого не приймемо. Будемо торгувати вдвох. І ця зима минеться, як минали всі. Запрягайся, бо ще піде сніг.

Обидві запрягаються у фургон, завертають його і везуть геть.

10

Весь 1635 р. матінка Кураж та її дочка Катрін їздять дорогами Середньої Німеччини за одертим військом.

11

Січень 1636 р. Імператорське військо загрожує протестантському місту Галле. Каміння заговорило. Матінка Кураж утрачає дочку і самотня продовжує свою путь. До закінчення війни ще далеко.

Обдертий фургон матінки Кураж стоїть коло селянської хати. Матінка Кураж пішла в місто по товар, адже багато городян тікають і продають за безцінь свої речі. Солдати хочуть захопити місто зненацька, планують здійснити вночі штурм. Селяни не можуть відвернути кровопролиття, стали навколішки й моляться. Разом з ними і Катрін.

Катрін непомітно прослизнула до фургона, щось узяла з нього, сховала під фартух і залізла по драбині на дах. Катрін, сидючи на даху, починає бити в барабан, що його вона ховала під фартухом.

С е л я н к а. Господи, що вона робить?

С е л я н и н біжить до драбини, але Катрін піднімає її на дах.

С е л я н и н. Ану перестань барабанити, каліко нещасна!

С е л я н к а. Невже ти нас не пожалієш? Невже у тебе нема серця? Якщо вони прийдуть сюди, ми пропали! Нас переколють списами.

Катрін дивиться вдаль, на місто, і барабанить далі.

П р а п о р щ и к (*прибігши з солдатами і хлопцем*). Я вас порубаю!

С е л я н к а. Пане офіцер, ми не винні! Вона нишком вилізла на дах. Вона – приблуда.

П р а п о р щ и к (*задер голову*). Наказую тобі, скинь барабан!

Катрін не зважає й барабанить далі.

П е р ш и й с о л д а т (*до прапорицка*). Прошу дозволу щось сказати. (*Каже прапорицкові щось на вухо. Той киває.*) Слухай, давай домовимось добром. Злазь, і ходімо з нами в місто, ти йтимеш попереду. Покажеш нам свою матір, і ми її не займемо.

Катрін усе барабанить.

П р а п о р щ и к (*відитовхує солдата*). Вона тобі не довіряє, ще б пак, з такою пикою... (*Кричить Катрін.*) А коли я дам тобі слово честі? Я – офіцер, і слово моє тверде.

Катрін барабанить ще гучніше.

П р а п о р щ и к. Зчинимо такий гамір, що заглушив би її барабан. Чим би його зчинити?

С е л я н и н. Я почну сокирою рубати дрова.

П р а п о р щ и к. Бери рубай! (*Селянин виносить сокиру і починає рубати деревину.*) Сильніше рубай! Сильніше! Якщо жити хочеш! (*Прислухаючись, Катрін барабанила тихіше. Тривожно огледівшись, знов забарабанила гучно, як і перше.*) Треба підпалити хату. Треба її викурити.

С е л я н и н. Це нічого не дасть, пане командир. Коли в місті побачать вогонь, вони все зрозуміють.

Катрін прислухалась, не кидаючи барабанити. Тепер вона сміється.

П р а п о р щ и к. Вона глузує з нас, диви-но. Я зіб'ю її кулею, хай там що. Давайте рушницю!

Двоє солдатів біжать по рушницю. Катрін усе барабанить.

С е л я н к а. Я знаю, що робити, пане командир! Ген стоїть їхній фургон. Коли ми його потрощимо, вона перестане. Фургон – їхнє єдине майно.

П р а п о р щ и к (до хлопця). Розбий фургона. (До Катрін.) Як не перестанеш барабанити, ми потрощимо твій фургон.

Хлопець кілька разів несильно вдаряє по фургону.

С е л я н к а. Перестань, тварюко!

Дивлячись на фургон, Катрін стогне, але не кидає барабанити.

П р а п о р щ и к (до Катрін). Вони ж тебе не чують. А ми тебе пристрелимо. Кинь барабан!

Х л о п е ц ь (раптом кидаючи дошку). Барабань ще! А то всі загинуть! Барабань ще, барабань ще...

Солдат звалює його на землю і вдаряє списом. Катрін починає плакати, але барабанить далі. Прибігають солдати з важкою рушницею.

П р а п о р щ и к. (Поки солдати становлять рушницю на розсоху, кричить до Катрін.) Справді востаннє кажу: кинь барабанити! (Катрін плаче, але барабанить з усієї сили.) Вогонь! (Солдати стріляють. Катрін ще кілька разів б'є в барабан і падає.) Ну, кінець!

Але слідом за останніми вдарами Катрін лунає гуркіт міських гармат. Здалека чути безладний дзвін сполоху та канонаду.

П е р ш и й с о л д а т. Таки домоглася свого.

12

Удосвіта. Чути бій барабанів, свист, тупання солдатських чобіт, що вже даленіють. Біля фургона матінка Кураж сидить навпочіпки над своєю дочкою. Поблизу стоять селяни.

Селяни просять матінку Кураж якнайшвидше покинути їхнє село і обіцяють поховати Катрін. Маркітантка дає їм гроші на поховання доньки.

М а т і н к а К у р а ж (запрягається у фургон). Може, здужаю тягти фургон. Якось упораюсь, речей у ньому небагато. Я мушу торгувати далі. (З барабанним боем і свистом проходить ще один полк.) (Рушає з місця.) Візьміть мене з собою!

З глибини сцени чути пісню:

Війна, то щедра, то убога,
Тривати може цілий вік.
Але від неї нічого
Не має простий чоловік.
Він носить дрантя, вкрите брудом,
Жере гидоту на обід,
Але уперто марить чудом:
Ще ж не закінчено похід!
Гей, християни! Тане сніг!
Мерці вкушають супокій.
І кожен, хто ще не поліг,
Встає, щоб вирушити в бій.

Завіса.

Переклад із німецької Марка Зісмана

1. Чим театр Брехта відрізняється від традиційного («аристотелівського») театру? Сформулюйте основні тези «епічного» театру Брехта й заповніть таблицю.

Провідні засади театру Брехта	Їхня реалізація у п'єсі «Матінка Кураж»	Особливості сприйняття глядачем

2. Чому за сюжетну основу своєї п'єси Брехт узяв історію Тридцятилітньої війни? Чи пов'язано це з особливостями «епічного» театру? Відповідь аргументуйте.
3. Яку роль у п'єсі «Матінка Кураж» відіграють пісні (зонги)?
4. Чому перед кожною картиною п'єси автор повідомляє її короткий зміст? Як це пов'язано з принципами «епічного» театру Б. Брехта?
5. На початку п'єси фельдфебель (маючи на увазі матінку Кураж) говорить: «Хоче війною жити, мусить їй щось та сплатити». Якого сенсу набуває ця фраза? Чи можна назвати її пророчою? Свою думку аргументуйте.
6. Розділіться на групи і підготуйте повідомлення про кожного з дітей матінки Кураж. Хто, на вашу думку, винен у їхній трагічній долі – мати чи той час, у який вони жили? Відповідь обґрунтуйте.
7. За який героїчний вчинок Ейліфа запросили на обід до намету командувача? А за що його засудили до страти? Який філософський сенс мають ці сцени?
8. Чому матінка Кураж відмовилася покинути Катрін: через любов до доньки чи через маркітантський фургон? Наведіть докази.
9. Порівняйте поведінку матінки Кураж у сценах смерті її дітей Швейцеркаса та Катрін. Чи можна назвати її байдужою? Відповідь обґрунтуйте. Чому ніхто не сказав їй про страту Ейліфа?
10. Визначте провідні риси характеру матінки Кураж. Проаналізуйте її поведінку: продаж каплуна кухарю; полон у католиків; відмова їхати до Утрехта та ін. Чому повія Іветта, звертаючись до неї, говорить: «Ви не варті, щоб я взагалі думала про вас»? Чи могли б ви назвати Анну Фірлінг «гієною на бойовищі» (тобто твариною, яка живиться трупами)? Відповідь аргументуйте.
11. Чи можна поділити персонажів п'єси «Матінка Кураж» на позитивних і негативних? Чому? Чи є в творі персонажі, чий характер ми можемо назвати героїчними?
12. Чи можна назвати подвигом вчинок Катрін, яка почала бити в барабан, аби розбудити місто? Що спонукало її до цього? Як це характеризує Катрін? Як оточення, зокрема родичі, містяни, реагувало на поведінку Катрін? Як це характеризує їх?
13. Брехт написав свій антивоєнний твір «Матінка Кураж» під враженням від Першої світової війни. Чому, на вашу думку, після Другої світової війни, ще жажливішої за попередню, письменник до антивоєнної тематики майже не звертався?
14. Яким художнім прийомом – іронією чи сарказмом – є репліка матінки Кураж про те, що поляки «втрутились у свої власні справи», в розмові зі священником і кухарем про політику? Поясніть її сенс. Чи є вона актуальною сьогодні?
15. Поділіться на групи та інсценізуйте уривки з п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж». Поясніть, чому ви вибрали саме ці уривки.
16. Розвиваємо критичне мислення: а) яких творів, героїчних чи антивоєнних, більшою мірою потребує українське суспільство в сучасних соціально-політичних умовах? б) як ви розумієте крилатий латинський вислів «Si vis pacem, para bellum» («Хочеш миру – готуйся до війни»)?

Писав, усвідомлюючи відповідальність...

ГЕНРІХ БЕЛЛЬ

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

Під час гітлерівської навали, коли Україна палала від заходу до сходу (недаремно Олександр Довженко назвав свою відому кіноповість «Україна в огні»), поміж тисяч і тисяч вояків вермахту, що крокували дорогами нашої Батьківщини, йшов солдат, котрому за кілька років судилося винести вирок фашизму. Ні, він не виступав на Нюрнберзькому процесі чи у високих міжнародних судах, вимагаючи смертної кари найближчим приспівникам Гітлера. Свій присуд він виніс на сторінках власних творів. І звали цього солдата Генріх Белль...

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ГЕНРІХ БЕЛЛЬ (1917–1985)

Народився майбутній письменник Генріх Теодор Белль 21 грудня 1917 р. в Кельні в родині майстра-червонодеревника.

Прадавній Кельн із його романськими й готичними соборами був осередком католицької опозиції у протестантській Німеччині. Тим, хто сповідував загальнолюдські цінності, важко було сприймати ідеологію фашизму. З одного боку, на пряжках ременів солдатів вермахту був напис «Gott mit uns» («З нами Бог»), а з іншого – гітлерівська юнь (гітлерюгенд) співала марш, у якому проголошувала своїм батьком Гітлера, а новим богом – Хорста Весселя, керівника цієї організації.

Генріх Белль таких пісень не співав, а, забачивши «батьору гітлерівську молодь», завертав у перший-ліпший провулок, аби не віддавати честь її ватажкам. Прихід до влади фашистів (1933) родина Беллів сприйняла як особисте нещастя. З п'яти їхніх дітей старший син став членом підпільної антифашистської спілки католицької молоді, Генріх так і не вступив до гітлерюгенду (серед випускників греко-латинської гімназії таких було не більше ніж п'ятеро), а ось його брата Алоїза родина принесла в жертву (щоб майстерня батька отримала вигідні замовлення), умовивши записатися у штурмовики. Алоїз родичам цього ніколи не пробачив. А Генріх після закінчення гімназії намагався продовжити навчання в університеті,



▲ Генріх Белль. 1980-ті

Гітлер і Сталін надто полеглими моєму поколінню діалог із комунізмом: перший відібрав у нас шанс, а другий позбавив небезпеки приєднатися до цього руху.

Heinrich Bell



◀ Генріх Белль. 1941

Я був солдатом шість років і міг би послатися на те, що був тільки телефоністом. І моя гвинтівка залишалася в обозі, і я згадував про неї тільки тоді, коли отримував від фельдфебеля наряди за те, що вона була нечищена. Однак це не виправдання. Я був солдатом тієї армії, яка напала на Польщу, Голландію, Бельгію, Францію і на вашу країну. Я як німецький солдат входив до зруйнованого бомбардуваннями Києва і такої самої зруйнованої після багатьох днів оборони Одеси. У Києві бачив, як гнали євреїв до Бабиного Яру. В Одесі – як гнали одеських євреїв у гетто. Я усвідомлюю всю відповідальність за злочини гітлерівського вермахту. Через усвідомлення цієї відповідальності я і пишу.

Генріх Белль. 1962

Письменникові, бувало, дорікали ті, хто народився після Другої світової війни, мовляв, чому ж їхня сім'я все-таки не емігрувала з нацистської Німеччини, як-от Ремарк, Анна Зегерс, брати Манни, Брехт і багато інших відомих німців. Майбутній Нобелівський лауреат відповідав: «Таке нам і на думку не спало б: це однаково, якби мене хтось запитав, чому я не замовляю таксі, щоб вирушити на Місяць... Куди і хто ми такі?».

вивчаючи германістику і класичну філологію, та не мати з режимом нічого спільного. Однак ця внутрішня еміграція тривати довго не могла: спочатку його мобілізували на земляні роботи, а в липні 1939 р. він став солдатом вермахту.

Генріх Белль упродовж шести років воював на Західному та Східному фронтах, зокрема і в Україні. Про це розповідають його твори. У героя роману «Дім без господаря» (1954) батько загинув десь між Запоріжжям і Дніпром, а персонаж повісті «Поїзд приходить вчасно», життя якого теж обірвалося в Україні, згадував Львів. У пам'яті Белля війна назавжди залишилася «жахливою машиною кривавого отупіння».

Улітку 1944 р. з підробленим наказом про відпустку Г. Белль поїхав до Меца, де отримав уже справжнє відпускне посвідчення і подався додому. Чи був він боягузом? Навряд чи. У нього був шанс залишитися живим на фронті, і жодного шансу, якби його викрили. Після закінчення війни майбутній письменник кілька місяців провів у американському полоні й уже назавжди повернувся додому.

Літературна творчість вабила Г. Белля ще до війни, перші його оповідання з'явилися 1947 р., коли він увійшов до «Групи 47». А вже від початку 1960-х його вважали одним із найвідоміших письменників ФРН. Хоча, ніде правди діти, тоді не всі літературні авторитети визнавали Белля великим майстром пера і часто щиро дивувалися його популярності. Найімовірніше, через те, що мова його творів була підкреслено простою, конфлікти – зрозумілими звичайному читачеві, а герої – пересічними особистостями. У «Франкфуртських лекціях» письменник писав: «Мене часто (і дещо зневажливо) називали письменником маленьких людей; я мушу зізнатися, що завжди сприймав такі обмовки як компліменти. Може, я і справді дотепер знаходив велич лише в маленьких людях?». Однак до Г. Белля прийшло визнання: 1972 р. він став лауреатом Нобелівської премії, згодом – президентом міжнародного ПЕН-клубу.

► Кронпринц Карл Гюстав вручає Генріху Беллю Нобелівську премію з літератури. 19 жовтня 1972 р.



З роками тема війни у творчості письменника лунала дедалі тихіше. За чотири місяці до смерті (що сталася 16 липня 1985 р.) Белль надрукував «Лист до моїх синів», антивоєнний і антифашистський пафос якого став своєрідним духовним заповітом митця.

«ГРУПА 47»

«Група 47» (нім. «Gruppe 47») була найвпливовішим у ФРН літературним об'єднанням німецькомовних письменників, до їхньої думки дослухався навіть уряд країни. Створив групу 1947 р. (звідси й назва) письменник Ганс Ріхтер, запросивши до неї таких відомих майстрів слова, як Генріх Белль, Гюнтер Грасс, Петер Вайс, Пауль Целан та ін. «Група 47» працювала до 1972 р.

На відміну від більшості літоб'єднань, її учасники принципово не розробляли якоїсь єдиної ідейно-естетичної платформи, програми чи методу. Їхнє неприйняття тоталітаризму (фашизму) було настільки сильним, що будь-яку програму вони сприймали як насилля над творчою особистістю. А єднали їх спільна відраза до гітлеризму та прагнення відродити німецьку культуру й мову,

деформовані за роки фашистської диктатури та Другої світової війни. Члени «Групи 47» вважали, що німецька мова потребувала суттєвого оновлення, оскільки була дуже засмічена пропагандистською брехнею і фальшивим тоталітарним пафосом. Тому вони (і Генріх Белль також) писали надзвичайно просто та щиро. Провідну для цієї групи тематику назвали «темою розрахунку з минулим».

«Так, ми писали про війну, про повернення додому, про руїни, – зазначав Генріх Белль. – Звідси й народилися ті три визначення, якими наділили нашу літературу: “література про війну”, “література тих, хто повернувся”, “література руїн”. Ці визначення обґрунтовані: була війна – шість довгих років. Ми повернулися додому з цієї війни, ми застали руїни і ми писали про це».

Оповідання

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

Оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» Белль написав 1950 р. Від часу капітуляції гітлерівської Німеччини минуло п'ять років, цілком достатньо, аби побачити ту війну «на відстані». А потім поставити непросте й болісне запитання: як могло трапитися, що цивілізована європейська країна, яка подарувала світу Канта й Феембаха, Гете й Шиллера, Бетховена й Баха, застосовувала газові камери та винищувала цілі народи? Коли і як змінили свідомість німців? Генріх Белль досліджує, сказати б, «коріння» цих питань – шкільне виховання майбутніх гітлерівців.

Дія «Подорожнього...» розгортається в будинку колишньої гімназії. Белль добре знав систему виховання молоді, яку труїли гаслами про арійську винятковість, апелюючи до самопроголошеного «права на світове панування».

Гітлерівське виховання
як маніпуляція:
ІСТОРІЯ СПАРТИ

«Спартанське виховання» – це синонім терплячості, витривалості, мужності. Його символом стала неодноразово згадана в оповіданні Белля статуя хлопчика, який виймає з ноги тернину. За переказом, він загнав скалку ще на початку змагання з бігу. Однак, потерпаючи від страшного болю, прибіг першим і лише після перемоги сів її виймати. Саме цей момент і відтворено в скульптурі, копії якої фашисти ставили в гімназіях зовсім не випадково. Адже вони хотіли виховати мужніх вояків, переможців, «володарів світу», готових обрати смерть, але не поразку, так само як триста спартанців на чолі з царем Леонідом. Саме тому вчитель і примушував героя «Подорожнього...» писати на дошці епітафію Симоніда Кеоського, висічену на монументі еллінським героям у Фермопілах: *«Подорожній, коли ти прийдеши у Спарту, передай її жителям, // Що всі ми полягли тут, бо так звелів нам закон»*. Ось тільки мета у фашистів була прямо протилежною спартанській. Греки загинули, зупинивши Ксеркса, що дало змогу Елладі підготуватися до відсічі і зрештою перемогти перських загарбників. Фашисти ж зазіхали на чужі країни (зокрема Україну), тому й зазнали нищівної поразки, адже наші діди-прадіди, як тоді писали газети, *«добили фашистського хижака-агресора в його ж лігві»*. Тому те, що герой оповідання «Подорожній, коли ти прийдеши у Спа...» цієї фрази так і не дописав, є глибоко символічним: не годиться загарбникам прирівнювати себе до патріотів, які воюють за рідну країну.

Вдумливий читач знайде в тексті низку промовистих деталей, зокрема згадку про колишню африканську колонію Того, яку німці втратили внаслідок поразки в Першій світовій війні. Вочевидь, неодноразово згаданий у творі «строкатий краєвид Того» розміщено на видному місці, аби постійно нагадувати гімназістам про цю втрату. Він покликаний пробуджувати в них ще й реваншистські настрої: мовляв, слід відвоювати у Другій світовій війні не лише колишню колонію, а й усе, що Німеччина втратила раніше.

Імені героя «Подорожнього...» автор не називає. Та й для чого воно читачеві, коли таких учорашніх німецьких гімназистів зі скаліченими душами й тілами було тоді сотні тисяч? Тим самим Г. Белль ніби розширює значення образу Невідомого (від чийого імені ведеться оповідь), ніби робить його представником або й символом цілої генерації німців, обдурених фашистськими пропагандою і освітою та скалічених війною.

Час дії оповідання – якийсь десяток хвилин, доки героя твору несуть із вантажівки до операційної. Хлопець потрапив на фронт просто з-за шкільної партії. Його пораненого привезли до школи, переобладнаної під шпиталь. Це також символічно: гімназія, де виховували «завойовників світу», законмірно перетворилася на шпиталь, де цих скалічених завойовників оперують, і часто без шансів на життя.

Понад усе герой оповідання хоче дізнатися, яка в нього рана і чи саме до своєї школи він потрапив. Відповіді на ці запитання юнак знаходить одночасно. З'ясувалося, він-таки у своїй школі, адже на класній дошці залишився незакінчений напис (який і став назвою оповідання), зроблений його рукою. Це початок відомої епітафії (надмогильного напису) Симоніда Кеоського про подвиг 300 спартанців: *«Подорожній, коли ти прийдеши у Спарту, передай її жителям, // Що всі ми полягли тут, бо так звелів нам закон»*. Стало зрозуміло, що герой оповідання поранений надзвичайно тяжко, або позбувся обох рук і ноги. Отже, дописати згадану епітафію він уже не зможе, навіть якби захотів...

Розповідаючи про трагедію вчорашнього школяра, Г. Белль показує усю жорстокість, протиприродність і антигуманну сутність війни. Ми не знаємо, за яких умов юнака поранено. Найімовірніше, вир війни зтяг героя проти його волі й викинув, як непотріб, на шпитальне ліжко. Було його поранення

випадковістю чи проявом героїзму? Цього ми також не знаємо. Війна підійшла до стін його рідного міста, але хто її розв'язав? Адже коричнева чума поповзла світом саме з німецької землі. Так, юнак пішов на фронт, аби захистити свою домівку від ворога. Однак цього ворога Німеччина сама накликала, розпалюючи загарбницьку війну.

Це діаметрально протилежна ситуація до тієї, яка була в Елладі, коли 300 спартанців учинили свій видатний подвиг. Спартанці захищали від загарбника свою землю і мужньо полягли в бою, «бо так звелів їм закон». А за що віддали свої життя мільйони гітлерівців? За які ідеали скалічено безіменного героя «Подорожнього...»? Особливий цинізм фашистської пропаганди й освіти полягав у тому, що вони використовували прекрасні зразки античної звитяги й патріотизму воїнів-спартанців, щоби виховувати покоління загарбників-гітлерівців, яке прагнуло підкорити світ.

Тому, побачивши список учнів школи, які загинули під час війни, герой твору так і не зміг збагнути, за що ж, власне, його ровесники полягли? Розмірковуючи над тим, що у шкільному календарі могли би написати особисто про нього, герой «Подорожнього...» так і не зміг закінчити фрази «Пішов зі школи на фронт і поліг за...». Бо він сам «ще не знав, за що».

Таким чином колишній фронтовик Генріх Белль виніс вирок фашизму.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

«ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...»

(скорочено)

Машина зупинилася, але мотор ще гурчав; десь відчинилася велика брама. Крізь розтрощене вікно в машину ввірвалося світло, і тоді я побачив, що й лампочку під стелею розбито вщент, лишень звій ще стирчав у патроні – кілька мерехтливих дротиків з рештками скла. Потому мотор замовк, і знадвору добувся чийсь голос:

– Мерців сюди. Є там мерці?

– Туди до біса, – вилаявся шофер. – Ви що, вже більше не робите затемнення?

– Поможіть тут затемнення, коли все місто горить огнем! – гукнув той самий голос. – Мерці є, питаюся?

– Не знаю.

– Мерців сюди, чув? А решту сходами нагору, до зали малювання, зрозумів?

– Так, так, зрозумів.

Та я не був ще мертвий, я належав до решти, і мене понесли сходами нагору.

Спершу йшли довгим, тьмяно освітленим коридором, із зеленими, мальованими олійною фарбою стінами, у які повбивано чорні, криві, старосвітські гачки на одяг; ось виринули двері з емальованими табличками: 6-А і 6-Б, між тими дверима висіла, злагідна поблискуючи під склом у чорній рамі, Феєрбахова «Медея» з поглядом у далечінь; потому пішли двері з табличками: 5-А і 5-Б, а між ними – «Хлопчик, що виймає терня» – прегарне, з червонястим полиском фото в каштановій рамі.

А ось уже й колона перед виходом на сходовий помісток, і довгий, вузький фриз Парфенону за нею, справжній, античний – мистецьки зроблений з жовтавого

гіпсу макет, і все інше, віддавна знайоме: грецький гопліт, до п'ят озброєний, найжачений і грізний, схожий на розлюченого півня. На самому ж помістку, на стіні, пофарбованій жовтим, пишались всі вони – од Великого курфюрста¹ до Гітлера...

І знову мої ноші похилилися, повз мене попливли тепер вірці арійської породи: нордичний капітан з орлиним поглядом і дурним ротом, жіноча модель із Західного Мозелю, трохи сухорлява й костиста, остзейський дурносміх із носом-цибулиною й довгим профілем верховинця з кінофільмів; а далі знов потягся коридор, і знов якусь хвилину я лежав на ношах рівно, і перш ніж санітари стали сходити на третій поверх, я встиг побачити і її – перевиту камінним лавровим вінком таблицю з іменами полеглих, з великим золотим Залізним хрестом угорі.

Усе це перебігло дуже швидко: я не важкий і санітари квапились. Не диво, якщо воно мені й примарилось: я весь горів, усе в мене боліло – голова, руки, ноги, й серце калаталось, мов несамовите. Чого лишень не привидиться у гарячці!

Та коли ми поминули вірцевих арійців, за ними виринуло й усе інше: трое погруддів – Цезар, Цицерон і Марк Аврелій, рядочком, один біля одного, – чудові копії, усі жовті, античні, поважні, стояли вони попід стіною. А коли ми зайшли за риг, з'явилася й Гермесова колона, а далі, у глибині коридору, – коридор тут був пофарбований у рожевий колір, – аж ген у глибині, над дверима зали малювання, висіла величезна мармиза Зевса, але до неї було ще далеко. Праворуч у вікні я бачив заграву пожежі – усе небо було червоне, й по ньому врочисто пливли чорні, густі хмари диму...

І знов я мимохідь глянув ліворуч, і знов побачив двері з табличками: 01-А й 01-Б, а поміж тими бурими, немов просякнутими затхлістю дверима вгледів у золотій рамі вуса й кінчик носа Ніцше – другу половину портрета було заліплено папером із написом: «Легка хірургія».

Якщо зараз, майнуло в мене в голові, якщо зараз... Та ось і він, я його вже побачив, – краєвид Того, великий і яскравий, плаский, як старовинна гравюра, чудова олеографія, і на першому плані, поперед колоніальних будиночків, поперед негрів і німецького солдата, що безглуздо стовбичив там із гвинтівкою, на першому плані картини красувалася велика, змальована в натуральну величину, в'язка бананів – ліворуч кетяг, праворуч кетяг, і саме на середньому банані в правім кетягу було щось надряпано; я розгледів той напис, бо, здається, сам його й надряпав...

Аж ось широко відчинилися двері зали малювання, я вплив туди під Зевсовим зображенням і заплющив очі. Я не хотів більше нічого бачити...

У залі малювання тхнуло йодом, калом, марлею й тютюном і стояв гомін.

Ноші поставили на підлогу, і я сказав санітарам:

– Устроміть мені в рот сигарету, вгорі, в лівій кишені.

Я відчув, як хтось полапав у моїй кишені, потім тернули сірником, і в мене в роті опинилася запалена сигарета. Я затагся.

– Дякую, – сказав я.

Усе це, думалося мені, ще не доказ. Кінець кінцем, у кожній гімназії є зали малювання, коридори з зеленими й жовтими стінами і кривими, старомодними гачками в них; кінець кінцем, те, що «Медея» висить межі 6-А й 6-Б, – ще не доказ, що я у своїй школі. Мабуть, є правила, де сказано, що саме там вони мають

¹ Курфюрст – можновладний князь, який мав право брати участь у виборах імператора.

вісити. Правила внутрішнього розпорядку для класичних гімназій у Пруссії. «Медея» – межі 6-А й 6-Б, «Хлопчик, що виймає терня» – там-таки, Цезар, Марк Аврелій, Цицерон – у коридорі, а Ніцше – вище, де вже вивчають філософію. Фриз Парфенону й строкатий краєвид Того... «Хлопчик, що виймає терня» і фриз Парфенону – це, зрештою, добрий давній шкільний реквізит, що переходив від покоління до покоління, і я, певне, був не єдиний гімназист, якому заманулося надряпати на банані «Хай живе Того!». Адже й дотепи в усіх гімназіях однакові. Крім цього, може, я з гарячки почав марити.

Болю я тепер не відчував. У машині було мені дуже кепсько; коли її трясло на вибоях, я те й знав, що кричав. Уже краще великі вирви: машина то здіймалася, то опускалась, немов корабель на морських хвилях. Але тепер почала, мабуть, діяти ін'єкція, яку мені десь у п'ятні зробили в руку: я відчув, як голка пронизала шкіру й десь аж у нозі зробилося гаряче.

Цього ніяк не може бути, думав я, машина просто не могла проїхати таку велику відстань – із тридцять кілометрів. І ще одне: ти нічогісінько не відчуваєш; жодне чуття тобі нічого не каже, самі тільки очі; жодне чуття не говорить тобі, що ти у своїй школі, у своїй школі, яку всього три місяці тому покинув. Вісім років – не дрібниця, неже ж ти, провчившись тут вісім років, пізнавав би все самими лише очима?

Я лежав, склепивши повіки, й бачив усе те знову, воно снувалося, мов який фільм: коридор унизу – зелена фарба, сходи нагору – жовта фарба, таблиця з іменами полеглих, знову коридор, знов сходи, Цезар, Цицерон, Марк Аврелій... Гермес, вуса Ніцше, Того, Зевсове зображення...

Я виплюнув сигарету й закричав; коли кричиш, легшає, треба тільки кричати дужче, кричати було так добре, я кричав, як навіжений. Хтось нахилився наді мною, але я не розплющував очей; я відчув чийсь незнайомий подих – тепло й нудотно війнуло тютюном та цибулею, і якийсь голос спокійно запитав:

– Ну, чого?

– Пити, – сказав я, – і ще сигарету, в кишені, угорі.

Знову хтось помацав у моїй кишені, знову тернув сірником, і мені встромили в рота запалену сигарету.

– Де ми? – спитав я.

– У Бендорфі.

– Дякую, – сказав я й затягся.

Мабуть, я таки в Бендорфі, себто вдома, і якби в мене не ця страшенна гарячка, я міг би твердити напевне, що я в якійсь класичній гімназії; принаймні, що я в школі, – це безперечно. Хіба ж той голос унизу не гукнув: «Решту до зали малювання!». Я був один із решти, був живий, живі, напевне, й становили «решту». Ось я в залі малювання, а якщо слух мене не одурив, то чого б одурили очі? І тоді я насправді впізнав Цезаря, Цицерона й Марка Аврелія, а вони могли бути лише в класичній гімназії, – навряд чи по інших школах у коридорах попід стінами виставляють цих типів.

Нарешті він приніс мені води, знову від нього війнуло на мене духом тютюну й цибулі, я несамохіль розплющив очі й побачив утомлене, старе, неголене обличчя в пожежній формі, і старечий голос тихо мовив:

– Пий, друже!

Я почав пити, то була вода, але ж вода – чудовий напій; я відчував на губах металевий смак казанка, з насолодою усвідомлював, як багато ще там води, але пожежник несподівано відняв казанка від моїх губ і подався геть; я закричав, але

він не озирнувся, тільки втомлено знизав плечима й пішов далі; поранений, що лежав біля мене, спокійно сказав:

– Дарма галасувати, у них нема води, ти ж бачиш.

Я бачив, хоч вікна й були затемнені, – за чорними заслонами жевріло й миготіло, – чорне на червоному, як у грубці, коли туди підсипати вугілля. Так, я бачив: місто горіло.

– Яке це місто? – спитав я того, що лежав біля мене.

– Бендорф, – відказав він.

– Дякую.

Я дивився просто перед собою – на ряди вікон, інколи й на стелю. Стеля була ще незаймана, біла й гладенька, з вузьким класичним ліпленим карнизом, але стелі з такими карнизами були в залах малювання по всіх школах, принаймні – по добрих давніх класичних гімназіях.

Тепер уже годі було сумніватися, що я лежу в залі малювання якоїсь класичної гімназії в Бендорфі. У Бендорфі три класичні гімназії: гімназія Фрідріха Великого, гімназія Альберта й – може, краще було б цього й не казати, – але остання, третя, звалася гімназія Адольфа Гітлера.

Хіба ж у гімназії Фрідріха Великого не висів на сходовій клітці такий яскравий, такий гарний, величезний портрет старого Фріца? Я провчився в тій гімназії вісім років, але хіба достоту такий портрет не міг висіти в іншій школі на тому ж таки місці, такий яскравий, що відразу впадав у очі, тільки-но ступиш на другий поверх?..

Тепер я чув, як десь били важкі гармати. А так усе було майже спокійно; тільки інколи за темною заслоною дужче спалахувало полум'я та падав у темряві фронтон будинку. Гармати били впевнено й розмірено, і я думав: любі гармати! Я знаю, що це підло, але я так думав. Господи, як миротворно, як заспокійливо гули ті гармати: глухо й суворо, мов тиха, майже піднесена органна музика. Якось шляхетно. Як на мене, у гарматах є щось шляхетне, навіть коли вони стріляють. Така врочиста луна, достоту як у тій війні, про яку пишуть у книжках з малюнками... Потім я міркував, скільки імен буде на тій таблиці полеглих, яку, мабуть, приб'ють тут згодом, оздобивши її ще більшим золотим Залізним хрестом і вквітчавши ще більшим лавровим вінком. І зненацька мені спало на думку, що коли я справді у своїй школі, то й моє ім'я стоятиме там, укарбоване в камінь, а в шкільному календарі проти мого прізвища буде написано: «Пішов зі школи на фронт і поліг за...».

Та я ще не знав за що, й не знав ще напевне, чи я у своїй школі, я хотів тепер про це дізнатися будь-що. Адже й на дошці полеглих не було нічого особливого, нічого прикметного, вона була така сама, як і скрізь, штампована дошка полеглих: їх, певне, усім постачає якесь одне управління...

Я знов повів очима довкола, але картини вони познімали, а що можна визначити з кількох парт, складених стосом у кутку, з вузьких високих вікон, густо поставлених одне біля одного, як і годиться в залі малювання, де має бути якомога більше світла? Серце в мені не озивалося. Чи то б воно й тоді не обізвалося, якби я опинився в тій кімнаті, де цілих вісім років малював вази й писав шрифти? Стрункі, чудові, вишукані вази, прекрасні копії римських оригіналів, – учитель малювання завжди ставив їх перед нами на підставку, – і всілякі шрифти: рондо, рівний, римський, італійський. Я ненавидів ті уроки над усе в гімназії, я годинами гинув з нудьги й жодного разу не зумів до ладу намалювати вазу або написати літеру. І де ж ділися мої прокльони, де ділась моя пекуча ненависть до

цих остогидлих, ніби вилинялих стін? Ніщо в мені не озивалось, і я мовчки похитав головою.

Я раз у раз стирав, застругував олівця, знову стирав... І – нічоґісінько...

Я не пам'ятав, як мене поранено, я знав одне: що не ворухну руками й правою ногою, лише лівою, та й то тільки злегенька. Я думав, може, це вони так цупко примотали мені руки до тулуба, що я не можу поворушити ними.

Я виплюнув другу сигарету в прохід між солом'яниками й спробував посовати руками, але відчув такий біль, що знову закричав; я кричав не вгаваючи, від крику ж мало бути легше, а ще я лютував, що не міг поворушити руками.

Нарешті переді мною виріс лікар; він скинув окуляри і, кліпаючи очима, мовчки дивився на мене; позад нього стояв пожежник, що давав мені пити. Він щось зашепотів на вухо лікареві, й той знову начепив окуляри; я виразно побачив за товстими скельцями великі сірі очі з ледь тремтливими зіницями. Він дивився на мене довго, так довго, що я відвів очі, а тоді тихо сказав:

– Хвилиночку, вже скоро ваша черга...

Потім санітари підняли мого сусіду й понесли за дошку. Я повів за ними поглядом; вони розсунули дошку, поставили її впоперек і завісили прогалину між дошкою та стіною простирадлом; за дошкою горіло яскраве світло...

Звідти нічого не було чути, аж поки простирадло знову відхилили й винесли мого сусіду. Санітари з байдужим, утомленим виглядом понесли його до дверей.

Я знов заплющив очі й подумав: ти мусиш, мусиш дізнатися, що в тебе за рана й чи ти справді у своїй школі. Усе тут було таке далеке мені та байдуже, неначе мене принесли до якогось музею міста мертвих, у світ, глибоко чужий для мене й нецікавий, який чомусь пізнавали мої очі, але самі тільки очі; ні, не могло бути, що лише три місяці минуло, як я сидів отут, малював вази й писав шрифти, а на перервах, узявши свій бутерброд з повидлом, спроквола сходив вниз, – повз Ніцше, Гермеса, Того, повз Цезаря, Цицерона, Марка Аврелія, – у коридор, де висіла «Медєя», і, минувши її, простував до сторожа Біргелера пити молоко. Мабуть, мого сусіду понесли вниз, туди, де клали мертвих; може, мерців відносили в маленьку тьмяну Біргелерову кімнатчину, де пахло теплим молоком, пилом і дешевим Біргелеровим тютюном...

Гітлерівське виховання як маніпуляція: МЕДЕЯ

Медєя (дав.-грец. мужня) – героїня давньогрецької міфології, онука бога сонця Геліоса, небога Кірки, донька колхідського правителя Еета. Вона допомогла Ясону не лише здобути золоте руно, а й повернутися додому і помститися за смерть батька. Медєя заради кохання до Ясона пожертвувала батьківщиною і ріднею, натомість чоловік зрадив її. Вирішивши одружитися з донькою правителя Коринфу, Ясон наказав відправити Медєю одну, без дітей, у вигнання. Проклинаючи невдячного чоловіка, Медєя помстилася йому: вбила їхніх спільних синів і покинула Коринф. Після смерті боги перенесли Медєю на Острови блаженних, де вона стала дружиною Ахілла.

Образ Медєї здавна привабливав митців. Серед них був і австрійський художник Ансельм Феєрбах (1829–1880). У нього є кілька картин, присвячених Медєї. Найвідоміша – «Човен для Медєї перед вигнанням, або Медєя». Це епічне полотно майже три метри завдовжки. Медєя зображена на ньому у найтрагічніший момент життя. Вона, зраджена і безневинно покарана, повинна прийняти рішення: підкоритися і вирушити у вигнання чи помститися через несправедливість. Художник зобразив Медєю прекрасною матір'ю, яка ніжно любить своїх дітей, проте ніхто не знає, що за мить вона перетвориться на сувору месницю.

Однією зі складових нацистської ідеології була політика реваншизму (букв. «помсти у відповідь»). Тож образ Медєї-месниці, неодноразово згаданий у творі Белля, нацистська ідеологічна машина тонко використовувала саме для такої пропаганди.

Аж ось санітари знову ввійшли до зали, тепер вони підняли мене й понесли туди, за дошку. Я вдруде поплив повз двері й, пропливаючи, нагледів ще одну прикмету: тут, над дверима, висів колись хрест, як гімназія звалася ще школою Святого Хоми; хреста вони потім зняли, але на тому місці на стіні лишився свіжий темно-жовтий слід від нього, такий виразний, що його було, мабуть, ще краще видно, ніж сам той старий, маленький, блаженський хрест, який вони зняли; напрочуд помітний і гарно відбитий, проступав той знак на злинялій фарбі стіни. Тоді вони зозла перефарбували всю стіну, та марно, бо маляр не зумів як слід добрати барви, і хрест знову виступив, буруватий і чіткий на рожевому тлі стіни. Вони лялися, та нічого не зарадили: темний і виразний, хрест, як і раніше, виділявся на ясній стіні, і, я гадаю, вони вичерпали весь свій кошторис на фарби, проте не могли нічого вдіяти. Хреста було видно, і, як приглянутися пильніше, можна було розгледіти навіть нерівний слід на правому кінці поперечки, там, де роками висіла букова галузка, яку чіпляв сторож Біргелер, коли ще дозволяли чіпляти по школах хрести...

Усе це промайнуло в мене в голові за ту коротку мить, поки мене несли за дошку, де горіло яскраве світло.

Мене покладали на операційний стіл, і я добре побачив самого себе, тільки маленького, ніби вкороченого, угорі, у ясного склі лампочки – такий куценський, білий, вузький сувій марлі, неначе химерний, тендітний кокон; виходить, то було моє відображення.

Лікар повернувся до мене спиною і, нахилившись над столом, порпався в інструментах; старий, обважнілий пожежник стояв навпроти дошки й усміхався мені; він усміхався втомлено й скорботно, і заросле, невмиване його обличчя було таке, ніби він спав. І раптом за його плечима, на нестертому другому боці дошки я побачив щось таке, від чого вперше, відколи я опинився в цьому мертвому домі, озвалося моє серце; десь у потаємному його куточку зринув переляк, глибокий і страшний, і воно закалатало в мене в грудях – на дошці був напис моєю рукою. Угорі, у найвищому рядку. Я знаю свою руку; побачити своє письмо – гірше, ніж побачити себе самого в дзеркалі, – куди більше ймовірності. Ідентичність власного письма я вже ніяк не міг узяти під сумнів. Усе інше не було ще доказом: ані «Медея», ні Ніцше, ні профіль верховинця з кінофільму, ні банани з Того, ні навіть слід хреста над дверима; усе це могло бути й по всіх інших школах. Та навряд щоб по інших школах писали на дошках моєю рукою. Он він, ще й досі там, той вислів, який нам звеліли тоді написати, у тім безнадійному житті, яке скінчилося всього три місяці тому: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

О, я пам'ятаю, мені не вистачило дошки, і вчитель малювання розкричався, що я не розрахував як слід, узяв завеликі літери, а тоді сам, хитаючи головою, написав тим-таки шрифтом нижче: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». Сім раз було там написано – моїм письмом, латинським шрифтом, готичним, курсивом, римським, італійським і рондо: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

На тихий лікарів поклик пожежник відступив від дошки, і я побачив увесь вислів, тільки трохи зіпсований, бо я не розрахував як слід, вибрав завеликі літери, взяв забагато пунктів. Я стелюся, відчувши укол у ліве стегно, хотів був підвестися на лікті й не зміг, а проте встиг поглянути на себе й побачив, – мене вже розмотали, – що в мене немає обох рук, немає правої ноги, тим-то я відразу впав на спину, бо не мав тепер на що спертися; я закричав; лікар з пожежником зляка-

но подивилися на мене; та лікар тільки знизав плечима й знов натиснув на поршень шприца, що поволі й твердо пішов донизу; я хотів ще раз подивитися на дошку, але пожежник стояв тепер зовсім близько біля мене й заступав її; він міцно тримав мене за плечі, і я чув лише дух смалитини й бруду, що йшов від його мундира, бачив тільки його втомлене, скорботне обличчя; і раптом я його впізнав: то був Біргелер.

– Молока, – тихо сказав я...

Переклад із німецької Євгенії Горевої

1. Поясніть назву оповідання. Чому, на вашу думку, розповідь у творі йде від першої особи?
2. Чому герой оповідання так довго не міг упізнати рідної школи? Які деталі підказують йому, що він саме там?
3. Поясніть функції епітафії трьомстам спартанцям у творі. Чи випадково герой оповідання не зміг дописати фразу: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»?
4. Як герой оповідання опинився на фронті? Скільки йому років? Чому не згадано його імені?
5. Які два речення герою оповідання так і не вдалося закінчити? Чому?
6. Чому всі школи Третього райху були обладнані однаково? Відповідь аргументуйте.
7. Чому герой оповідання «мусив, мусив дізнатися», чи у своїй він школі і яка в нього рана?
8. Війна дійшла до вулиць рідного міста героя оповідання. Чому ж тоді він так і не зміг закінчити фразу: «Пішов зі школи на фронт і поліг за...»?
9. Знайдіть у тексті повтори. Яку роль у будові твору вони виконують?
10. Чому, дізнавшись про своє каліцтво, герой оповідання просить... молока?
11. Чому гімназію Святого Хоми перейменували на гімназію Фрідріха Великого?
12. Чи можна стверджувати, що зафарбований хрест, який попри все виділявся на стіні, є важливим символом твору? Відповідь аргументуйте.
13. Чому з-поміж іншого шкільного обладнання в оповіданні найчастіше згадано скульптуру «Хлопчик, що виймає терня» і репродукцію краєвиду Того?
14. Чому гімназістам «звеліли тоді написати» саме епітафію з пам'ятника трьомстам спартанцям?
15. Напишіть твір «За що воював герой Белля? (за оповіданням “Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...”»).
16. Пригадайте твори про війну, з якими ви ознайомилися на уроках зарубіжної літератури («Добре вмирати тому...» Тіртея; «Пісня про хліб і шовк» Ду Фу та ін.). Чи є спільні елементи в цих творах?
17. *Проектна діяльність.* Використовуючи інтернет та інші джерела інформації, підготуйте розвідки про історичні постаті та мистецькі явища, згадані в оповіданні Белля.

БЕЛЛЬ І УКРАЇНА

Генріх Белль цікавився долею дисидентів, зокрема став на захист українського поета-політв'язня Василя Стуса. Коли журналістка німецького радіо запитала Генріха Белля, у чому полягає злочин Стуса, письменник відповів:

«Його так званий злочин полягає в тому, що він пише свої поезії по-українськи, а це

інтерпретують як антирадянську діяльність... Стус пише свідомо по-українськи. Це єдиний закид, що мені відомий. Навіть не закид у націоналізмі, що також легко застосовують, а винятково на підставі української творчості, що трактують як антирадянську діяльність».

З інтерв'ю німецькому радіо. 10 січня 1985 р.

Я завжди поблизу свого Меридіана...

ПАУЛЬ ЦЕЛАН

«Фуга смерті»

Цього митця літературні критики називали «магом поезії другої половини ХХ століття», творцем «абсолютного вірша», винахідником «мови оніміння», майстром «ілюзії мови», «сліпучою поетичною кометою Галлея», «поетом III тисячоліття» тощо. Він був лауреатом літературної премії міста Бремен (1958) і Бюхнерівської премії (1960). Усі ці визначення, епітети та премії адресовані Паулю Целанові, якого світу подарували Чернівці...

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ПАУЛЬ ЦЕЛАН (1920–1970)

Пауль Целан (справжнє ім'я – Пауль Лео Анчель) народився 23 листопада 1920 р. в єврейській німецькомовній родині у Чернівцях. Це місто 1918 р. після розпаду Австро-Угорської імперії відійшло до Румунії, тож у Чернівцях було унікальне поєднання етносів, релігій, культур і мов. Розмаїття національних традицій, пишний розквіт культури у період між двома світовими війнами – у такій атмосфері проходили дитинство та юність Целана. Талановитий хлопець відвідував спершу початкову школу з німецькою мовою навчання, потім єврейську народну школу, гімназію з румунською мовою навчання і, нарешті, ліцей, де, поруч із німецькою, викладали давньогрецьку, латинську, англійську, французьку та румунську мови. Тому не дивно, що Пауль став справжнім поліглотом і згодом талановитим перекладачем.

Завдяки його неперевершеним перекладам з англійської, французької, російської, італійської, румунської, португальської, гебрійської (івриту) мов по-новому звучали твори Вільяма Шекспіра і Поля Верлена, Гійома Аполлінера й Михайла Лермонтова та багатьох інших письменників.

Целан вступив до Підготовчої медичної школи французького міста Тур, однак навчання перервала Друга світова війна. Повернувшись на батьківщину, Пауль студіював французьку та російську філологію у Чернівецькому університеті. Проте війна докотилася й до Чернівців. Поміж десятків тисяч євреїв Целан став жертвою нацистських переслідувань. За чотири роки він пройшов крізь жахи фашистського пекла: чернівецьке гетто, примусові роботи в румунському трудо-



▲ Пауль Целан

Вірш – як рукоштовнання, це передавання не інформації, а себе.

Paul Celan

вому таборі, втрата батька й матері, які загинули в концтаборі.

Проте й радянські порядки, встановлені в Чернівцях після перемоги над Гітлером, Целанові не сподобалися, тому він відновив своє румунське громадянство (1945). Працюючи в бухарестському видавництві «Російська книга», перекладав румунською російську прозу, а також писав власні вірші. 1947 року в авангардистському журналі «Агора» опублікували три його вірші, підписані новим, тоді ще нікому не відомим прізвиськом – Целан: німецьке написання свого прізвища, «Ant-schel», Пауль переробив на псевдонім «Zelan», а згодом відредагував його на французький лад – «Celan». Того ж року журнал «Contemporainul» («Сучасність») надрукував найвідоміший Целанів вірш «Фуга смерті», котрий у перекладі румунською мав назву «Танго смерті» («Tangoul Mortii»).

Невдовзі поет відчув політичний дискомфорт і в Румунії, де також встановився тоталітарний комуністичний режим. Целан мав право на австрійське громадянство (як нащадок громадян Австрії і як жертва Голокосту), тому переїхав до Австрії (1947).

У Відні він підготував до друку свою першу поетичну збірку – «Пісок із урн» (1948), яка побачила світ, коли поет уже перебував у Парижі. Тут він не лише завершив освіту, а й став доцентом знаменитої Сорбонни (1959), одружився з талановитою художницею-графіком Жизель де Лестранж (вона – найкращий ілюстратор його творів), у них народився син Ерік.

1952 року Целан брав участь у виступах «Групи 47», але особливої суголосності з іншими її учасниками не мав. У Парижі поспіль з'явилися його поетичні збірки: «Мак і пам'ять» (1952), «Від порога до порога» (1955), «Мовні ґрати» (1959), «Диктат світла» (1970), «Рештка снігу» (1971) та ін. Однак його душу невпинно ятрили переживання через жахи Голокосту та втрату батьків: він пішов із життя в Парижі 20 квітня 1970 р., зробивши фатальний крок у Вічність із того самого моста Мірабо, що його так талановито оспівав Гійом Аполлінер...

Українською мовою німецькомовні твори Пауля Целана перекладали Микола Бажан, Михайло Орест, Василь Стус, Марина Новикова, Михайло Білорусь, Петро Рихло.



▲ Пауль Целан із дружиною Жизель де Лестранж

◀ Пора серця. Листування Пауля Целана з Інгеборг Бахман, відомою австрійською письменницею. Видавництво «Книги – XXI». 2012

Листування між Інгеборг Бахман та Паулем Целаном можна прочитувати як окрему історію, окремий художній текст, у якому поєднано епістолярний жанр із романним, а біографічний – із поетичним. Двоє письменників зустрічаються у повоєнні роки і проносять свої почуття крізь усе життя, хоч долею їм не судилося бути разом. «Пора серця» – це шедевр європейського «любовного епістолярію» середини ХХ ст., який можна порівняти хіба що з листуванням Рільке, Пастернака і Цветаєвої.



Вірш «Фуга смерті»

Вірш «Фуга смерті» Целан написав наприкінці Другої світової війни, коли людство із якимось заціпенінням починало усвідомлювати увесь жах гітлеризму. Жахало усвідомлення сюрреалістичних картин, що їх солдати антигітлерівської коаліції спостерігали в таборах смерті, де винищення людей було поставлено на промислові рейки, де робили торшери із людської шкіри, а людський попіл використовували як добриво. Німецький філософ Теодор Адорно навіть зауважив: «Писати вірші після Освенціма – це варварство», і його вислів став крилатим.

Вірш «Фуга смерті» саме показує, про що може говорити поезія після жахів масового знищення людей. Шлях вірша до читачів був непростим. Спочатку він з'явився у румунському перекладі (1947), твір супроводжувався коментарем редактора, котрий стверджував, що текст ґрунтується на конкретних фактах. Через рік був надрукований у збірці «Пісок із урн», але відомим став лише після опублікування у збірці «Мак і пам'ять» (1952).

У вірші поетично відтворено жахливу картину буднів табору смерті. Традиційно вважають, що мова йде про Освенцім, однак таке відбувалося і в Бухенвальді, і в Дахау, в будь-якому нацистському концтаборі. Ввечері «один чоловік», імовірно комендант табору, пише листа Маргариті, дівчині з золотистими косами. А потім примушує одну частину ув'язнених євреїв копати собі могилу, а іншу – грати танцювальну музику, нацьковуючи на них псів. Постійні повтори («ми п'ємо і п'ємо», «чорне молоко світання» та ін.), що їх використовує Пауль Целан, натякають на неперервність цього страшного ритуалу... Саме він і стає втіленням трагічної приреченості людини під час світових катаклізмів, на які вона не здатна вплинути, як це сталося під час Другої світової війни.

Цей твір вважають своєрідним реквіємом за жертвами Голокосту. У вірші домінують образи й художні засоби, які символізують торжество смерті: «чорне молоко світання» (контекст обумовлює метаморфозу-оксюморон – біле від при-



◀ Ансельм Кіфер.
Маргарита. 1981

Ансельм Кіфер – один із найвидатніших художників Німеччини (нар. 1945 р.). Головна больова точка творчості – Голокост як утілення німецької кагастрофи. У 1990–2000-х рр. створив серії картин під впливом творчості Пауля Целана. Його мета – звернути увагу людства на живучість нацизму.

роди молоко набуває кольору жалоби. Чи це звичайний білий вранішній туман став чорним від диму крематоріїв?), «могили в повітрі, де лежати не буде тісно» (як метафора того страшного диму?), «попеляста (присипана попелом жертв чи дочасно посивіла?) коса Суламіф» тощо.

Вірш побудований за принципом антитези. З одного боку, «ми», ув'язнені євреї, Суламіф із попелястими косами (образ із біблійної «Пісні над Піснями», символ палкого й прекрасного кохання), з іншого – «один чоловік», від якого залежить їхнє життя і смерть, та золотокоса Маргарита, можливо, героїня Гете чи ідеальний образ світловолосої красуні, традиційний у живописі та німецькому фольклорі.

Літературознавці порівнюють будову вірша з композицією фуґи, у якій музична тема немов перетікає від одного музичного інструмента до іншого, просту паючи у різних варіаціях-повторах. Це спостереження видається певною мірою слухним, бо у вірші весь час повторюються ті самі мотиви. Однак слово «фуґа» у заголовку з'явилося, напевно, з якихось інших причин, адже спочатку вірш мав назву «Танго смерті». Якщо ми шукатимемо аналоги композиції цього вірша у музиці, то передусім варто згадати про єврейські мелодії. У тексті є пряме посилення: один чоловік вимагає від музикантів грати танцювальну музику («грати до танцю наказує нам»). Звісно, навряд чи вони грали фуґи. Мабуть, ті мелодії, які знали з дитинства, тобто традиційну народну музику східноєвропейських євреїв, яка мала назву клезмерської і яку чернівчанин Пауль Анчель добре знав. До того ж характерною особливістю хасидських мелодій є симетричність і повторюваність музичних тем, що ми бачимо у вірші «Фуґа смерті». Тож назву вірша треба співвідносити не з конкретним музичним жанром, а з тим культурно-естетичним тлом, із яким цей музичний жанр асоціюється.

Центральна метафора твору – «чорне молоко світання» – має безліч інтерпретацій, перетворюючись на символ трагічної безнадії ув'язнених, приречених на страшну смерть у концтаборах.

Вірш сугестивний, він пробуджує низку асоціацій, тому що жахливу абсурдність та алогізм трагедії Другої світової війни важко вкласти у рамки раціонального осмислення.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ФУГА СМЕРТІ

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір
ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі ми п'ємо і п'ємо
ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно
Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста коса Маргарито
він пише це й з хати виходить і зорі блищать і свистить він на псів
свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі
і грати до танцю наказує нам

Чорне молоко світання тебе ми п'ємо вночі
ми п'ємо тебе зранку й опівдні ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо



▲ Ансельм Кіфер. Суламіф. 1983

Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф ми копаєм могилу в повітрі
де буде лежати тісно

Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі співайте і грайте
він хапається заліза в кобурі він хитається очі в нього блакитні
глибше лопатами рийте ви перші ви другі грайте далі до танцю
Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо

Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф він зі зміями грає

Він гукає солодше грайте смерті бо смерть це з Німеччини майстер
Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете димом в повітря
для вас є могила у хмарах де буде лежати не тісно

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні смерть це з Німеччини майстер
ми п'ємо тебе зранку й надвечір ми п'ємо і п'ємо
Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні
він влучить у тебе свинцевою кулею він влучить точно
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі
він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер

твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф.

Переклад із німецької Миколи Бажана

1. Знайдіть у творі образи-символи, метафори, оксюмори тощо, за допомогою яких поет розповідає про жажіття таборів смерті. Чому замість реалістично-натуралістичного зображення злочинів нацистів поет обрав виклад образно-асоціативний, сугестивний?
2. Німецька влада активно використовувала вірш «Фуга смерті» під час денацифікації у 1960–1970-х рр. Чи можна стверджувати, що у такий спосіб вона прагнула не стільки розповісти про жажіття Голокосту, скільки спонукати німецьке суспільство усвідомити і свою відповідальність за злочини нацистів?
3. Схарактеризуйте образ «одного чоловіка». Чи можна назвати його сентиментально-романтичним? Чому в одній людині можуть поєднуватися сентиментально-романтичні почуття і маніакальна жорстокість?
4. У Німеччині цитата «бо смерть – це з Німеччини майстер» перетворилася на сталий вислів. Спробуйте пояснити його значення.
5. Пауль Целан якось зауважив, що «волосся часто перетворюється (як у казках, так і в міфах) на змій». Чи можна віднести це спостереження до рядків «він зі зміями грає він пише // він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста коса Маргарито // твоя попеляста коса Суламіф»? Відповідь аргументуйте.
6. Спробуйте пояснити символіку жіночих образів – Маргарити і Суламіфі – у творі Целана.
7. Розгляньте картини Ансельма Кіфера. Чи асоціюються вони особисто у вас із «Фугою смерті» П. Целана? Якби ви не знали, що це ілюстрації до згаданого твору Целана, чи згадалися би про це самі? Чому?
8. Прослухайте токату і фугу ре-мінор Й. С. Баха та зразки клезмерської музики (наприклад нігуни). Який із цих музичних жанрів, на вашу думку, ближчий за своєю композицією до твору Пауля Целана? (Факультативно)

ЦЕЛАН І УКРАЇНА

► Літературний центр імені Пауля Целана, який відкрили 2013 р. в Чернівцях із метою популяризації багатонаціональної та багатомовної літератури Буковини. До нього входять бібліотека, літературний архів із документами про життя і творчість митців, конференц-зал для проведення конференцій, читання лекцій, презентацій книжок і виставок



Провідні тенденції прози другої половини ХХ ст.

Ми вступаємо в епоху світової літератури.

Йоганн Вольфганг Гете

На розвиток літературного процесу другої половини ХХ ст. дуже вплинули дві світові війни. Півсвіту лежало в руїнах, а кількість людських жертв вимірювалася мільйонами. Людство не могло оговтатися від злочинів нацизму й сталінізму... У повоєнній Німеччині осмислити причини і наслідки Другої світової війни намагалася **«література розрахунку з минулим»**.

Роздуми над тим, що таке людина і світ, у ситуації, коли основоположні ідеали західної цивілізації (гуманізм, віра у людину як «вінець творіння», її розум, у науково-технічний і суспільний прогрес тощо) було поставлено під сумнів, сприяли розвитку філософії та літератури **екзистенціалізму**.

Заявивши про себе напередодні Другої світової війни, її представники зосереджують увагу на існуванні людини, яка залишилася наодинці з буттям. Світ розуміється як дисгармонійний, ворожий до людини і абсурдний. Усе, що в ньому відбувається, позбавлене логіки, не має закономірностей, часової тяглості. Вищою життєвою цінністю екзистенціалісти вважають свободу особистості. Існування людини вони трактують як драму особистості, приреченої на вигнання у Всесвіті й відчуження від людей.

Не випадково саме тоді зросла роль інакомовності, параболічності у літературних творах. Наприклад, французький письменник-екзистенціаліст Альбер Камю у романі «Чума» зобразив епідемію цієї страшної хвороби в місті Орані. Про глибинний алегоричний зміст цього твору свідчать асоціації («фашизм – це коричнева чума»), натяки (чорний дим, неначе з крематоріїв концтаборів), перестороги (бацила чуми не зникає, як не зникає й небезпека відродження фашизму).

Те саме можна сказати й про американського письменника **Ернеста Гемінґвея**. Філософський підтекст його творів розкривається поступово («принцип айсберга»). Зокрема, у повісті «Старий і море» за зовні простим сюжетом (старий Сантьяго впіймав, але не зміг довести до берега рибу) прихований такий асоціативний потенціал, що кількість коментарів до твору вже значно перевершила його обсяг.

Прикметним явищем стає також вихід на світову авансцену літератури Латинської Америки. У 1960-ті рр. розквітає **латиноамериканський роман**. Його найяскравіші представники: Габріель Гарсія Маркес (Колумбія), Мігель Астуріас (Гватемала), Алехо Карпентьєр (Куба), Карлос Фуентес (Мексика), Хуліо Кортасар (Аргентина), Маріо Варґас Льоса (Перу) та ін.

Саме в Латинській Америці розцвів **магічний реалізм** як метод зображення дійсності, у якому раціонально-логічна картина світу химерно поєднується з алогічними, міфологічними формами її інтерпретації. Героями творів магічного реалізму часто є індіанці, чиє мислення і світосприймання дещо відрізняються від європейських. Вершини магічний реалізм сягнув у творчості **Габрієля Гарсія Маркеса**, який сформулював один із основоположних принципів магічного реалізму – одивнення: «вивернути дійсність навиворіт, щоб розглянути, яка вона є зі зворотного боку». Маркес змушує своїх героїв пережити досвід людства, уводить біблійні, античні, фольклорні мотиви та алюзії в їхнє повсякденне життя. Зокрема, у його оповіданні «Стариган із крилами» проблеми моральної деградації людства вирішено за допомогою використання синтезу елементів реального й фантастичного: коли до людей у двір спокійнісінько залетів янгол, вони так само буденно (як крилату істоту) помістили його... до курника.

Від другої половини ХХ ст. дедалі помітнішою стає **література Японії**, а 1968 р. Ясунарі Кавабата першим поміж японських письменників отримав Нобелівську премію. Його творам «Країна снігу», «Тисяча журавлів», «Давня столиця», «Стогін гори» притаманні замилування красою, надзвичайний ліризм і загострена чутливість. 1994 року нобелівським лауреатом з літератури став Кендзабуро Ое. Популярність сучасного японського письменника Харукі Муракамі – ще одне свідчення зацікавлення японською культурою та літературою у світі.

Отже, життя повністю підтвердило слушність думки Гете про настання «епохи світової літератури». У ХХ ст. літературний світ, як і світ реальний, ставав чимдалі розмаїтішим і багатополосним. Цей процес триває і сьогодні...



▲ Марія Сулименко. Без назви. 2016

1. Назвіть помітні явища світової літератури другої половини ХХ ст.
2. Як ви розумієте поняття «література розрахунку з минулим»? Назвіть її представників.
3. Що означає термін «екзистенціалізм»? Назвіть письменників-екзистенціалістів і їхні твори.
4. Чому, на вашу думку, улюбленим прийомом письменників другої половини ХХ ст. стало інакомовлення?
5. Назвіть основні причини виходу в другій половині ХХ ст. на світову арену літератур Латинської Америки та Японії.

Поезія, перекладена мовою прози...

ЕРНЕСТ МІЛЛЕР ГЕМІНГВЕЙ

«Старий і море»

Якби будь-яку людину раптом попросили назвати ім'я відомого американського письменника, то, мабуть, більшість опитаних першим би назвали Ернеста Гемінгвея. А люди старшого покоління неодмінно додали б, що в середині ХХ ст. для молоді він був романтичним героєм. Для багатьох Гемінгвей був утіленням кодексу справжнього чоловіка: уміти постояти за себе, залишатися людиною за будь-яких обставин і знати, що «переможець не отримує нічого» (це назва збірки оповідань Е. Гемінгвея, 1933). Хто ж він такий, цей символ мужності ХХ ст.?

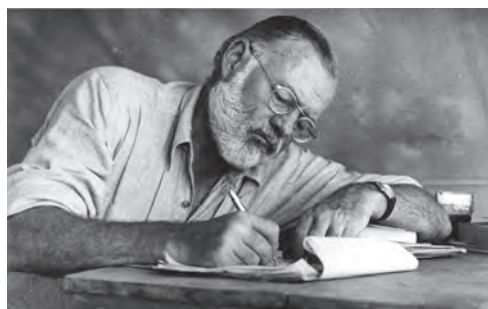
ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ЕРНЕСТ МІЛЛЕР ГЕМІНГВЕЙ (1899–1961)

Ернест Міллер Гемінгвей народився 21 липня 1899 р. у родині лікаря в невеликому містечку Оук-Парк у передмісті Чикаго (США). Він ріс у типовій американській родині, яка піклувалася про фізичне і духовне виховання шістьох дітей. Мати мала чудовий голос і намагалася прищепити дітям любов до мистецтва, а батько виховував сина справжнім чоловіком: учив бути сміливим, уміти захищати себе. Коли хлопчику виповнилося три роки, тато подарував йому рибальське знаряддя, а згодом – мікроскоп і рушницю. Відтоді рибальство та полювання супроводжуватимуть письменника впродовж усього його життя.

Про те, що у світі існують горе й бідність, майбутній письменник дізнався ще в дитинстві: батько часто брав його із собою до хворих із різних верств суспільства, він давав сину уроки не лише соціальної, а й національної толерантності, бо практикував у індіанській резервації.

Великих статків родина не мала, однак діти здобули добру освіту. Щоправда, з Ернестом постійно були проблеми: маючи неабиякі здібності до навчання, гарні стосунки з учителями й учнями, дивуючи дорослих своїми цікавими творами, юнак марив пригодами, «справжнім» життям і збайдужів до науки. Закінчивши школу в 1917 р., він категорично відмовився продовжувати навчання і заявив, що мріє потрапити на фронти Першої світової війни.



▲ Ернест Гемінгвей

Людина створена не для поразки. Людину можна знищити, а здолати не можна.

США саме розпочали воєнні дії, тож газети закликали молодь одягнути військову форму і йти «захищати цивілізацію від варварства гунів» (тобто німців). Шляхетна Ернестова душа рвалася до військових звитяг. Проте батьки були категорично проти, тому відправили його до Канзасу, де дядько влаштував Ернеста в редакцію місцевої газети «Kansas Star» («Зірка Канзасу»). Певну практику юнак уже мав, оскільки був репортером і редактором шкільної газети. Вишкіл видавця газети П. Веллінгтона, який сформулював «сто заповідей газетяра», Ернест запам'ятав на все життя. Про ті настанови згадано в повісті «Старий і море»: «Пиши короткими реченнями; перший абзац має бути коротким; мова має бути сильною; стверджуй, а не заперечуй» тощо.

Бажання воювати Ернеста не полишало, та на заваді стала давня травма – пошкоджене під час занять боксом око. Він вступив до Червоного Хреста і в травні 1918 р. як водій санітарної машини потрапив на італо-австрійський фронт. Робота була тиловою: перевезення вантажів до шпиталів. Проте вічного шукача пригод і небезпек це не влаштувало, тож його вантажівку частенько бачили на передовій. Під час однієї з таких сміливих поїздок Гемінгвея тяжко поранили в ноги. За відвагу Е. Гемінгвея, який, попри поранення, врятував з-під вогню італійського солдата, нагородили срібним хрестом, найвищою нагородою для іноземців.

Життєві враження від побаченого і пережитого сформували у Е. Гемінгвея різке відторгнення війни, згодом це втілюлося в багатьох його творах, зокрема у «Прощавай, зброе!» (1929) та ін. Письменник бачив, куди рухається світ, сповнений передчуття нової війни, тому засуджував і мілітаризм, і фашизм із його підступними діями, постійно нагадуючи своїми творами про відповідальність кожної людини за життя всього людства («П'ята колона», 1938; «По кому подзвін», 1940).

Найкращими Ернестовими ліками від важких роздумів і депресії була робота. Як письменник він відбувся завдяки твердому характеру й суворому розпорядку: він сам себе «навчив писати». Здібного журналіста помітили, і канадська газета відрядила його кореспондентом до Парижа.

Тодішній Париж був справжньою культурною столицею світу, меккою митців: на Монмартрі пили каву й дискутували на теми мистецтва ірландці Джеймс Джойс (автор роману «Улісс» та психологічного есе «Джакомо Джойс») і його секретар Семюел Беккет (творець драми абсурду «Чекаючи на Годо»), іспанський художник Пабло Пікассо і його французький друг поет-авангардист Гійом Аполлінер... Та найбільше там було американців. Недаремно один із земляків-сучасників Е. Гемінгвея писав: «Вирвавшись із своїх неозорих прерій, молода Америка заповонила Париж. Вона шаленіла, неначе табун лоша, перед яким зняли бар'єр, що відділяв сухе пасовище від зеленого лужка».

Гемінгвей мріяв стати письменником, і у Парижі він потрапив до гуртка модерністки Гертруди Стайн, де познайомився з Дж. Джойсом, Т. С. Еліотом



▲ Ернест Гемінгвей у міланському шпиталі. 1918

Коли ти йдеш на війну хлопчачоком, маєш величезну ілюзію безсмертя. Вбивають інших; не тебе... Але потім, коли тебе серйозно ранив уперше, ти втрачаєш цю ілюзію і знаєш, що це може статися і з тобою.

Ернест Гемінгвей

і Е. Паундом. Згодом він потоваришував із С. Фіцджеральдом. Перші його надруковані в Парижі оповідання вийшли невеликим накладом. Про Е. Гемінгвея як про письменника вперше заговорили після виходу у світ збірки «У наш час» (1924).

Справжній успіх прийшов до Е. Гемінгвея після виходу роману «І сходить сонце» (1926). Епіграфом до твору став вислів «Ви всі – втрачена генерація», що мав таку історію. Гертруда Стайн якось спостерігала за роботою літнього власника гаража та його молодого помічника. Щось у юнака постійно не виходило, і зрештою старий француз розсердився: «Ет! Нічогісінько ви не вмієте! Узагалі всі ви – втрачена генерація». Юнак щойно повернувся з фронту Першої світової війни, а там мирного ремесла не навчали... З легкої руки Г. Стайн і Е. Гемінгвея терміном «**втрачена генерація**» («**втрачене покоління**») почали позначати помітне явище світової літератури (крім Е. Гемінгвея, до цієї течії тяжили Еріх Марія Ремарк, Річард Олдінгтон та ін.).

Вихід роману «І сходить сонце» мав ефект вибуху бомби, бо в ньому письменник не лише зумів відтворити соціально-психологічний стан цілого покоління молодих людей, які втратили віру в життя на фронтах Першої світової війни, а й дав чітке афористичне визначення провідному умонастрою тієї доби. Письменники «втраченої генерації» воювали по різні боки фронту, але відчували те саме – відразу до війни.



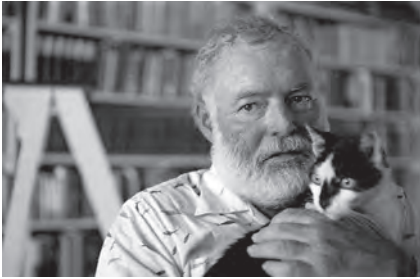
▲ Ернест Гемінгвей працює над твором «По кому подзвін». Айдахо, США. 1939

Писати насправді дуже просто. Ти сідаєш перед друкарською машинкою і починаєш спливати кров'ю.

Ернест Гемінгвей

Після публікації роману «Прощавай, зброе!» (1929) Е. Гемінгвей здобув усесвітнє визнання. Романи й оповідання, що виходили друком один за одним, розповідали про нового позитивного героя – мужню людину, яка завжди бореться з життєвими обставинами або з власною слабкістю і завжди перемагає. Читачі одразу ототожили героя з автором. На перший погляд, вони мали рацію, адже письменник був надзвичайно активним, постійно здійснював «адреналінові» мандрівки: на сафарі до Африки, на кориду до Іспанії тощо. Повсякчасний ризик став стилем життя Е. Гемінгвея. Одного разу він допоміг заїжджому цирку. Коли дресирувальник захворів і вистава опинилася під загрозою зриву (адже треба було повертати гроші за квитки, що могло зіпсувати репутацію трупи), Гемінгвей зайшов до клітки з левом і виконав номер. Побував він і «у бика на рогах» під час кориди... З одного боку, це приголомшливі приклади сміливості. Проте, з іншого, такі вчинки могли коштувати життя письменникові, який постійно наче грався зі смертю...

Тим часом Е. Гемінгвей переживав чергову творчу кризу, з якої його вивели події громадянської війни в Іспанії. Письменник одразу збагнув, яку небезпеку несе світові фашизм, що війна в Іспанії – це перша, але не остання війна з «коричневою чумою». З 1937 по 1940 рр. він – кореспондент американських газет в Іспанії. Гемінгвей не лише передавав телефоном упродовж кількох годин іспанські репортажі, а й брав безпосередню участь у військових діях на боці республіканців, чію поразку сприйняв як особисту.



Будинок у Кі-Весті (Флорида, США), куди в 1931–1939 рр. приїздив Е. Гемінгвей. Тут він писав твори «По кому подзвін», «Сніги Кіліманджаро», «Мати чи не мати». У 1935 р. Е. Гемінгвею подарували кошеня на ім'я Сноубол (Сніжок), на кожній лапці якого було по шість пальців. З того часу коти в будинку не переводилися. З 2010 р. будинок, де й досі живуть знамениті «шестипалі» коти, увійшов до списку національного надбання США й отримав статус пам'ятки літературної спадщини. І зараз мільйони туристів з усього світу їдуть подивитися на «котів Гемінгвея».

Результатом іспанських вражень став один із найкращих його романів «По кому подзвін» (1940).

Під час Другої світової війни Гемінгвей оголосив Гітлерові особисту «вендету». Разом із командою друзів він виходив на своїй яхті «Пілар» у Карибське море – полювати на німецькі підводні човни. А згодом (хоча лікарі його не відпускали через поранення, допомогла професія журналіста) сміливець таки опинився в першому десанті, який форсував Ла-Манш і висадився в Нормандії, а також серед тих, хто визволяв від фашистів його улюблений Париж!

Після війни Гемінгвей оселився на Кубі. У передмістя Гавани до нього приїздили друзі й шанувальники з усього світу. Саме там він свого часу познайомився з Грегоріо Фуентесом, моряком із селища Кохімар, з яким вони разом полювали на німецькі субмарини. Фуентеса вважають одним із прототипів старого Сантьяго, героя повісті-притчі «Старий і море». Його любили показувати туристам (номер він уже на початку нового тисячоліття, доживши до 104 років!). Звісно, Сантьяго не є копією Грегоріо, це збірний образ, що увібрав у себе риси багатьох людей, проте, за словами Гемінгвея, саме Фуентеса він «уявив собі за подібних обставин», тобто під час двобою з велетенською рибою.

ЦИТАТИ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ

- ▶ Я не знаю формулу успіху, зате я знаю формулу провалу – це спроба сподобатися всім.
- ▶ Люди завжди шукають короткі шляхи до щастя. Таких шляхів немає.
- ▶ Кішка абсолютно щира: людські істоти з тих чи тих причин можуть приховувати свої почуття, але кішка — ніколи.
- ▶ Найкраща можливість дізнатися, чи можеш ти довіряти людині, – довіритися їй.
- ▶ Переїжджаючи з одного місця до іншого, ви все одно не можете втекти від себе.



◀ Ернест Гемінгвей і марлін. Куба. Літо 1934

Повість «Старий і море» – останній твір, опублікований за життя Гемінгвея, певний логічний підсумок його творчості. Увесь наклад журналу «Life» («Життя»), де надрукували повість, розлетівся миттєво, а за тиждень вона вийшла окремим виданням у 50 тисяч примірників. 1953 року повість «Старий і море» відзначено престижною Пулітцерівською премією, а 1954

р. Гемінгвей отримав Нобелівську премію «за майстерність у мистецтві оповіді, що її він нещодавно виявив у повісті “Старий і море”, а також за вплив, який він справив на стиль сучасної прози». Отже, тріумф був цілковитий.

Останні роки життя Гемінгвея були важкими: затяжна депресія, її невдале лікування, нещастя з близькими людьми, хвороби та старі фронтіві рани підірвали здоров'я письменника. 2 липня 1961 р. він пішов із життя...

Ще в 1930-х рр. в одному з листів Е. Гемінгвей писав: «Я міг би заробляти великі гроші, якби пішов до Голлівуда чи створював усіякий непотріб. Але я писатиму якомога краще і якомога правдивіше, доки не помру». І він чесно працював до останку. Уже після його смерті вдова письменника надрукувала книжку спогадів «Свято, яке завжди з тобою» (1964) і роман «Острови в океані» (1970).

Повість «Старий і море»*

* Текст повісті Ернеста Гемінгвея «Старий і море» — в електронному додатку до підручника.

Історія написання і жанр твору. Задум повісті «Старий і море» визрівав упродовж тривалого часу. Гемінгвей був завзятим рибалкою. Одного разу риба вагою три центнери затягла його човен далеко в море. Він тоді переміг і повернувся живим, але на все життя запам'ятав відчуття боротьби на межі життя й смерті, яке відтворив у повісті «Старий і море». Згодом у нарисі «На блакитній воді» (1936) він описав схожий епізод із кубинським рибалкою. А остаточний текст повісті «Старий і море» опубліковано через шістнадцять років – у вересні 1952 р. Розійшлося понад п'ять мільйонів (!) примірників журналу з цим твором – успіх неймовірний. Що ж так «зачепило» читачів усього світу в цьому невеликому за обсягом творі?

«Якщо письменник знає те, про що пише, то він може пропустити багато з того, що знає, і якщо він пише правдиво, то читач відчує все пропущене так само ясно, нібито автор сказав про це. Велич руху айсберга в тім, що він лише на одну восьму здіймається над водою», – зауважив Е. Гемінгвей. Ця метафора надається до його повісті «Старий і море», яку називають притчею. Що ж у ній читач бачить «на поверхні», «над водою», а що приховано в невидимих оку глибинах?

Сюжет твору. Сюжет повісті простий: старий рибалка Сантьяго, який упродовж 84 днів не спіймав жодної рибини, за що отримав прізвисько *salao* (ісп. невдаха), на 85-й день знову вийшов у море, упіймав неймовірно велику рибу. Однак поки він повертався додому, рибу, прив'язану до човна, з'їли акули. Це – «надводна частина айсберга».

Проблематика і образи твору. А що ж приховано «під водою»? Почнемо з того, що всі конкретні образи: старого, моря, рибини, хлопчика, левів, акул, сонця, місяця, зірок, човна, вітрила тощо, – в тексті набувають притчового, філософсько-символічного звучання. І ці образи-символи передають напруженість протистояння і водночас уособлюють нерозривну єдність. Так стверджується думка про взаємозв'язок усього живого на землі: людей, тварин, птахів, риб... Водночас виявляється один із парадоксів життя: людина змушена полювати на живі створіння, убивати їх. «Добре, що нам не треба замірятися вбити сонце, місяць чи зорі, – розмірковує старий рибалка, який усе життя займався риболовлю, – досить і того, що ми живемо біля моря й убиваємо своїх щирих братів».

Це один із найсильніших моментів у творі. У уста головного героя повісті автор вкладає важливі запитання про життя і смерть. Старий напівписьменний кубинський рибалка розмірковує про важливі речі на неосяжних водних просторах, не знаючи, чи повернеться додому живим: «Уже зовсім спочіло... Старий... не знав, як зветься зірка Рігель, але бачив її і знав, що незабаром засвітяться й усі інші зорі, його далекі друзі, і знову будуть з ним. – І рибина також мені друг, – мовив він уголос... – Та все одно я повинен убити її».

Сантьяго запитує: «А що, коли б людині щодня треба було вбивати місяць? ...І місяць тікав би від неї. Або коли б вона мусила щодня гнатися за сонцем, щоб убити його? Отож ми ще не такі безталанні». Ці роздуми героя асоціативно пов'язані з міфологічною мудрістю тисячоліть, коли людина пояснювала світ і Всесвіт за допомогою нестримного фантазування. Образи акул у творі іноді тлумачать як символ перешкод на життєвому шляху людини. Водночас вони є ще й відплатою моря, Природи («помста Посейдона?») хижакові-убивці – людині. Отже, у «життєвому морі» кожна людина має свою мету («рибу»), проте на неї чагують вороги та перешкоди («акули»), утім існує й надія на майбутнє («хлопчик», дитина як символ початку людського життя).

До речі, співвідношення образів старого й хлопчика є надзвичайно цікавим. З одного боку, вони протилежні: старість символізує вечір, а юність – ранок життя. З іншого – хлопчик Манолін – це ніби продовження старого Сантьяго, оскільки він забезпечить йому безсмертя, отримавши разом із досвідом і частку душі старого. Тож не випадково репліка рибалки – «Ех, якби ж то зі мною був хлопець!» – рефреном звучить у повісті. І Манолін таки не кинув старого невдачу (адже здобичі той таки не привіз). У фіналі твору читаємо: «А нагорі, у своїй хатині при дорозі, старий знову спав. Він спав так само долілиць, і біля нього, пильнуючи його сон, сидів хлопець. Старому снилися леви».

Художні особливості повісті. У повісті втілюються найхарактерніші особливості стилю

ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО СТИЛЮ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ

Коли мені запропонували перекласти «Фієсту» Ернеста Гемінгвея, я зрадів, пригадавши, з яким захватом читав його твори у шкільні і студентські роки. Також я зрадів, пригадавши, що Гемінгвей писав короткими, стислими реченнями, і подумав, що робота над перекладом буде легкою й невимушеною. Проте ці мої очікування «нестерпної легкості» перекладання виявилися оманливими, адже я не врахував «теорії айсберга», тобто знаменитого літературного стилю Гемінгвея, коли читач (і перекладач) бачить лише поверхню айсберга-тексту, а вся його сокровенна суть, асоціації, символіка, багатозначність залишаються в глибині, невидимі й невідомі нікому, крім самого автора. Тому нерідко простенькі на позір речення і фрази виявлялися далеко на такими простими для перекладу, й доводилося ламати голову над підспудним значенням і прихованим змістом цих фраз...

Віктор Морозов, перекладач

письменника: зовнішня простота, сувороб'єктивність, стриманий ліризм і глибинний змістовий підтекст, – усі ті гемінгвеївські інтонації, що справили відчутний вплив на сучасну прозу.

Митець трагічного світовідчуття, Гемінгвей протиставив несправедливості та хаосу життя віру в людину, в її духовні сили і здатність до подвигу. Свою віру в людину він утілює у «позачасовій» повісті-притчі «Старий і море», що стала своєрідним підсумком творчості письменника.

Тож цілком зрозумілими та вмотивованими видаються слова Гемінгвея про працю письменника: «Немає на світі справи важчої, ніж писати просту, чесну прозу про людину. Спочатку треба вивчити те, про що пишеш, а потім навчитися писати. На одне і на друге йде все життя».

1. Яку позицію Гемінгвей зайняв як людина і письменник у часи Першої та Другої світових воєн? У яких його творах цю позицію втілено?
2. Яку роль у становленні Гемінгвея-письменника відіграв Париж?
3. Яким ви уявляєте собі героя Гемінгвея? Відповідь аргументуйте.
4. Спробуйте визначити, до якого літературного напрямку належить повість «Старий і море». Обґрунтуйте свою думку.
5. Як ви розумієте вислів «утрачена генерація»? Чому це поняття стало ключовим у творчості Гемінгвея?
6. Якою була творча історія повісті «Старий і море»? Чи мав старий Сантьяго реальних прототипів?
7. Що таке «принцип айсберга» і як він реалізований у повісті «Старий і море»? Де у цьому творі «надводна частина», а де – «підводна», тобто підтекстова?
8. Спробуйте витлумачити підтекстову символіку повісті, зокрема, що символізують: море, самотній парус, рибина тощо.
9. Що таке притча? Чому за жанровим різновидом твір «Старий і море» зазвичай визначають як «повість-притчу»? Чого досяг письменник за допомогою «інакомовлення»?
10. Опишіть стосунки старого і хлопчика. Чому Манолін вирішив повернутися до старого?
11. Знайдіть у тексті слова, якими Сантьяго звертається до риби, місяця, зірок тощо. Як вони характеризують старого?
12. На початку повісті молоді рибалки насміхалися над Сантьяго, а старші жаліли його. Чи змінилося їхнє ставлення до старого наприкінці повісті? Чому?
13. Переможцем чи переможеним постає у повісті старий Сантьяго?
14. Як ви розумієте висловлювання «переможець не отримує нічого»? Які особистісні риси письменника, на вашу думку, утілилися в цьому формулюванні?
15. Знайдіть у тексті афоризми, які характеризують людину. Поясніть їхнє значення.
16. Напишіть есе на одну з тем: «Життя, сповнене романтики (життєвий і творчий шлях Гемінгвея)»; «Людину можна знищити, перемогти – неможливо (за повістю Гемінгвея “Старий і море”)».
17. Перегляньте різні екранізації повісті «Старий і море» (наприклад фільм Джада Тейлора 1990 р.). Порівняйте кіно- та телеінтерпретації з текстом книжки. Чи можна назвати екранізації вдалими? Обґрунтуйте свою думку.

Жити, щоб розповісти про життя...

ГАБРІЕЛЬ ГАРСІЯ МАРКЕС

«Стариган із крилами»

Були часи, коли письменники Латинської Америки перебували поза мейн-стрімом світового літературного процесу. Проте у 1960-х рр. все різко й докорінно змінилося: до нього увірвалася плеяда талановитих латиноамериканських митців, яких тоді жартома назвали «літературною збірною світу». Нині світову літературу навіть уявити важко без чилійця Пабло Неруди, бразильця Жоржі Амаду, аргентинців Хорхе Луїса Борхеса і Хуліо Кортасара, кубинця Алехо Карпент'єра, перуанця Маріо Варгаса Льоси і, звичайно ж, колумбійця Габріеля Гарсія Маркеса. Щодо останнього, то IV Міжнародний конгрес іспанської мови (2007) визнав його роман «Сто років самотності» другим за важливістю іспанськомовним твором після «Дон Кіхота» Сервантеса. Цікаво, що ці письменники творили національну літературу, шукали власні шляхи художнього вираження, уникаючи сліпого наслідування європейських або північноамериканських традицій. Тож «латиноамериканський літературний бум», або «карибське диво» (бо всі країни, звідки походили згадані письменники, розташовані у басейні Карибського моря), є свідченням того, що для справжнього таланту не існує ані центру, ані периферії, а справжнє мистецтво не залежить ані від економічної, військової чи політичної потужності країни, ані від якихось особливих умов розвитку культури.

Найяскравішим представником латиноамериканської літератури, що визривала упродовж кількох століть, став Габріель Гарсія Маркес, твори якого надзвичайно популярні сьогодні. То хто ж він такий, цей колумбійський Майстер, який зачарував увесь світ?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ГАБРІЕЛЬ ГАРСІЯ МАРКЕС (1927–2014)

Габріель Хосе де ла Конкордія Гарсія Маркес народився 6 березня 1927 р. в Аракатаці й був одним із шістнадцяти синів місцевого телеграфіста. Ним опікувалися дідусь і бабуся по материній лінії, що дуже вплинуло не лише на його особистість, а й на всю подальшу творчість. Як зазначав сам письменник, саме їм він завдячував чарівною атмосферою дитинства, що була овіяна місцевими легендами.

Після закінчення єзуїтського коледжу Гарсія Маркес став студентом юридичного факультету університету столиці Колумбії, міста Богота



▲ Габріель Гарсія Маркес

У ту мить, коли письменник утратить зв'язок із реальністю, він припинить бути письменником.



▲ Габріель Гарсія Маркес

(1946). Проте першокурсника-правника передовсім цікавило саме письменство. Тож він вирішив перечитати все найкраще зі світової літератури, а також почав друкувати свої твори у студентському журналі. Дев'ятнадцятирічний Габріель перше своє оповідання написав під впливом новели «Перевтілення» Ф. Кафки, яка вразила його манерою викладу, адже про фантастичну подію (перетворення Грегора Замзи на комаху) автор розповідав як про щось цілком буденне. Згодом Маркес почав використовувати такий прийом у своїх творах. Відчутний вплив на творчість Гарсія Маркеса справили також Ернест Гемінгвей, Вільям Фолкнер, Джеймс Джойс і Вірджинія Вулф. Західноєвропейську й американську літературу Габріель знав чудово.

Перші повісті Гарсія Маркеса критика сприйняла негативно, тому на деякий час він навіть утратив віру у свій талант. 1954 року повернувся до Боготи, де працював у газеті «Ель Еспектадор», а за рік став її кореспондентом у Європі. У Римі він відвідував режисерські курси, що відчувається в «монтажі» деяких сцен його творів. Маркес і далі завзято працював, тож наполегливість, помножена на безсумнівний талант, почала давати плоди: невдовзі читачі побачили чудову повість «Полковнику ніхто не пише» (1961). Їй ще не був притаманний магічний реалізм – той стиль, за яким через якихось п'ять років Гарсія Маркеса впізнаватиме весь світ. Це чудова реалістична проза про сумну долю полковника, забутого державою учасника громадянської війни, що доживає віку в очікуванні пенсії від уряду.

Усі написані в цей період твори – це сходинки, що наближали письменника до найважливішого твору у житті Габріеля Гарсія Маркеса – роману «Сто років самотності» (1967).

Твір став сенсацією у світі, а його автор здобув славу й визнання. Після його публікації почався, за словами Маріо Варгаса Льоси, літературний землетрус. Наклад розійшовся упродовж тижня. Відомий чилійський поет, лауреат Нобелівської премії (1971) Пабло Неруда писав, що від часу виходу роману Сервантеса

Я до сьогодні іноді прокидаюся вночі від жаху, відчуваючи себе покинутим усіма. Спокій і впевненість я відчував поруч із дідом і хотів у всьому бути схожим на нього, але не міг позбутися спокуси заглядати у світ бабусиних таємниць. Поєднання спокою і незвичайної образності робили всі магічні розповіді такими реальними. У романі «Сто років самотності» – голос моєї бабусі. Світ країн, розташованих навколо Карибського басейну, абсолютно особливий, саме він наситив мене елементами магічного, яке є частиною нашої повсякденності.

Габріель Гарсія Маркес

▼ Макондо – це вигадане Маркесом місто, описане в романі «Сто років самотності», оповіданні «Похорон Великої Мами» та інших творах



► Пам'ятник Ремедіос Прекрасній, персонажу роману «Сто років самотності». Аракатака, Колумбія

«Дон Кіхот» світ не знав твору іспанською мовою такої сили. Газета «Нью-Йорк Таймс» назвала цю книжку «другим твором після Книги Буття, який має бути обов'язковим до прочитання для всього людства». Сьогодні книжку перекладено 35 мовами світу, загальний наклад перевищує 400 мільйонів екземплярів.

Гарсія Маркес тонко відчув, що успіх роману значною мірою зумовлений манерою письма – **магічним реалізмом**. У поєднанні з латиноамериканським «місцевим колоритом» він буквально заворожував читача.

Зразком магічного реалізму Маркеса є також оповідання-алегорія «Стариган із крилами» (опубліковано 1968 р.).

У багатьох творах письменника наявні несподівані повороти сюжету, коли читач не може спрогнозувати, наперед розгадати, як далі розгортатиметься оповідь. Високу художню майстерність письменника відзначено у висновку Комітету з присудження Нобелівських премій: Гарсія Маркеса нагородили «за романи й оповідання, в яких фантазія і реальність, переплетені в примхливому світі, відображають життя і конфлікти континенту».

Кожен наступний твір Гарсія Маркеса публіка сприймала із захватом, а він працював до останніх днів свого життя. Помер письменник 17 квітня 2014 р. в Мехіко.



ЦЕ ЦИКАВО

У 2006 році мер містечка Аракатака, у якому народився письменник, запропонував перейменувати місто на Макондо, на честь місця дії роману «Сто років самотності». Хоча 90 відсотків проголосували «за», місто так і не перейменували, адже в голосуванні взяли участь менш ніж половина місцевих жителів.



▲ Луїза Рівера. Ілюстрації до ювілейного видання роману «Сто років самотності», присвяченого 50-річчю першої публікації цього твору. 2017

Оповідання «Стариган із крилами»

До прикметних рис латиноамериканського магічного реалізму належать: химерне переплетіння елементів реальності та фантастики; незвичний для європейців синтез художньо-естетичних здобутків культури сучасної Латинської Америки з мотивами та образами індіанської, негритянської та іспанської міфології; експресивна метафоричність, тяжіння до символічних узагальнень і притчової манери оповіді; несподівані, «не прогнозовані» (логічно «не вмотивовані») повороти сюжету тощо. Усе це є характерним для оповідання «Стариган із крилами» (1968), що увійшло до збірки «Неймовірна та сумна історія про простодушну Ерендіру та її безсердечну бабусю» (1972). Автор цілком

У КОНТЕКСТІ

У кожному дворі влаштували пастку. І невдовзі загадкового пришельця було спіймано. Через два тижні після Урсуліної смерті Петру Котес і Ауруліано Другого розбудило посеред ночі моторошне волювання, схоже на ревіння молодого бичка. Коли вони вийшли подивитися, що сталося, гурт чоловіків уже знімав чудисько з гострих кілків, позабаваних у дно ями, присипаної сухим листям, і воно не рехло. Важила та потвора як добрий бик, хоча була не більша за хлопчика-підлітка; з ран сочилася зелена в'язка кров. Тіло було вкрите цупкою, всіяною кліщами шерстю і струпами, але, на відміну від породження пекла, яке бачив священик, частини цього тіла скидалися на людські; мертвий нагадував навіть не людину, а радше захирілого ангела: у нього були чисті, тонкі руки, великі похмурі очі, а на лопатках – дві мозолисті, посічені рубцями кукси, – залишки дужих крил, повідтинаних, очевидно, сокирою дроворуба¹. Труп підчепили за щиколотки до одного з мигдалевих дерев на площі, щоб усі могли подивитися на нього, а коли він почав розкладатися, спалили на вогнищі, бо ж годі було визначити, хто цей виродок – тварина, яку належить кинути в річку, а чи християнин, достойний похорону.

Габріель Гарсія Маркес.
«Сто років самотності»

буденним тоном, як про щось звичне і навіть пересічне, оповідає про надзвичайну подію: на подвір'я до поліцейського Пелайо та його дружини Елісенди впав ангел! І було це не якесь величне осяйне творіння чи маленьке благоліпне дитя з крильцями, а «старенький дід, який упав обличчям у грязюку, борсається там, але не може підвестися, бо йому заважають великі крила». Як поводитимуться герої твору, якими будуть їхні дії? Чи взагалі потребує людство зустрічі з ангелами? Саме ці філософські питання цікавили автора передовсім.

На початку ХХ ст. розгубленість і страх людини перед реальним життям Ф. Кафка утілює у химерному «перевтіленні/перетворенні» Грегора Замзи на комаху. А через півстоліття його послідовник Гарсія Маркес підкреслив схожість старого ангела з різноманітними тваринами і птахами: «мов дво-рняга», «мов старий яструб», «скидався на велику старезну курку» тощо. Персонажі Маркеса навіть поселяють крилатого ангела до птахів, у курник.

Найбільше вражає примітивність мислення людей: «Сусідка застерігала, що ангели о цій порі року дуже небезпечні»... Так, ніби йдеться про сезонну малярію, коли треба берегтися комарів. Закінчується все гротесково й багатозначно: за гроші, зібрані за «оглядини» ангела, Елісенда і Пелайо «на вікна поставили залізні ґрати, щоб не залітали ангели»!

Окремо слід сказати про поведінку священика отця Гонзага, який начебто мав би знати, як поводитися з ангелом. Проте коли ангел не зрозумів латини (якою в Латинській Америці правлять службу), то одразу

¹ Цікавий факт: герой оповідання «Стариган із крилами» «отець Гонзага перед тим, як стати священиком, був дроворубом».

► Кадр із фільму «Дуже старий чоловік із величезними крилами» за оповіданням Габрієля Гарсія Маркеса «Стариган із крилами». Режисер Фернандо Бірі. 1988



нажив у особі святого отця непримиренного ворога. Особистою неприязню Гонзага до ангела справа не обмежилася, адже стариган збирав навколо себе натовп парафіян, які не дуже дослухалися застережень отця, тож він вирішив заручитися підтримкою «вищих церковних інстанцій» і написати єпископу.

Лікар, оглядаючи ангела, дивується «крилам старого, які були такими природними в цьому організмі, що виникло логічне запитання, чому їх не мають інші люди». Це одне з найскладніших екзистенційних запитань: чому людина, яку вважають істотою богоподібною («Створімо людину за образом Нашим і за подобою Нашою» (Біблія. Буття: 1.26)), іноді поводить як звір? В інтерпретації Гарсія Маркеса воно пролунало так: чому люди, яким так пасували б ангельські крила, цих крил не мають? Звісно, письменник на це філософське питання відповіді не дає й не може дати.

Підкреслює абсурдність ситуації яскравий оксюморон: «Елісенда... бідкалась, що їй уже несила жити в цьому *пеклі, повному ангелів*». Тобто людський рід дійшов краю: ангел, посланець Раю, асоціюється вже із Пеклом! Принагідно варто згадати слова отця Гонзага: «Диявол володіє неабиякими здібностями перевтілюватись і дурити необережних людей». Отже, світ перевернувся: Пекло наповнилося ангелами, а людство не чекає і не бажає зустрічі з високим і безгрішним.

Нехай навіть не з мотивів гуманності, а через те, що ніхто «не зможе їм сказати, що робити з померлим ангелом», Пелайо «пожалів старого, загорнув його в ковдру й відніс у повітку, де ангела щоночі трусила лихоманка».

Наслідком цього вчинку стало те, що «ангел не вмер тієї зими, а почав оклигувати». Отже, не так вже й багато стариганові було треба – вияву щирих людських почуттів, доброти й милосердя, яких, на превеликий жаль, так мало залишилося у мешканців селища.

Тож, хоча «Елісенда полегшено зітхнула», коли стариган «нарешті забрався від них», автор зрештою залишає і героям твору, і людству промінь надії...

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

СТАРИГАН ІЗ КРИЛАМИ

(скорочено)

Дощ не вщухав уже третю добу, і з напівзатопленого подвір'я краби весь час повзли до будинку; Пелайо тільки те й робив, що знищував їх, а на світанку йому довелося винести і викинути в море цілий кошик цих істот. У дитини всю ніч був жар, і Пелайо з дружиною подумали, що то в неї від смороду крабів.

З вівторка світ став похмурим, небо й море були однакового попелястого кольору, а пісок на березі виблискував ночами, мов світлячки. Вранці світло зробилося ще тьмянішим, і коли Пелайо повернувся з моря, він ледве розгледів, що

в глибині подвір'я щось ворухиться і стогне. Підійшовши ближче, він побачив, що це старенький дід, який упав обличчям у грязюку, борсається там, але не може підвестися, бо йому заважають великі крила.

Наляканий цим страховиськом, Пелайо побіг по свою дружину Елісенду, яка саме ставила компреси хворій дитині, і привів її на подвір'я. Обоє з німим заціпенінням дивились на старого. Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані й брудні, лежали у болоті, і все це разом надавало йому кумедного і неприродного вигляду. Пелайо та Елісенда довго й уважно дивились на старого, нарешті, трохи отямившись, дійшли висновку, що він навіть симпатичний, і наважились заговорити до нього. Той відповів якоюсь звучною, але незрозумілою мовою, отож вони вирішили, що це, мабуть, людина, яка потерпіла під час аварії якогось іноземного пароплава. Проте подружжя все-таки вирішило покликати сусідку, яка багато всяких див бачила в своєму житті, і вона одразу все пояснила:

– Це ангел. Мабуть, він прилетів по дитину, але сердега такий старий і немічний, що злива збила його на землю.

Наступного дня все село вже знало, що в будинку Пелайо є живий ангел. Сусідка застерігала, що ангели о цій порі року дуже небезпечні, отож Пелайо, сидячи на кухні з кийком альгвасила¹, цілий вечір не спускав зі старого очей, а перед тим, як лягти спати, витяг його з грязюки й замкнув у дротяному курнику. Опівночі дощ нарешті ущух, але Пелайо та Елісенда все ще ловили крабів. Незабаром дитина прокинулася і попросила їсти; жар у неї спав. Подружжя вирішило, що вранці вони відпустять ангела, посадять його на тин, дадуть прісної води та харчів на три дні і пустять – хай летить у відкрите море. Проте коли вранці вони вийшли на подвір'я, сусіди стояли юрмою перед курником, роздивляючись на ангела без аніякісної святобливості, й кидали йому їжу крізь сітку, немовби то було не надприродне створіння, а якась циркова звірина.

Почувши про появу в їхньому селі ангела, близько сьомої години з'явився отець Гонзага. Прийшли й інші цікаві й почали разом міркувати, що зробити з цим полоненим. Найбільш простодушні пропонували призначити його головою все-світу; інші наполягали на тому, щоб зробити його генералом, який, напевне, виграв би всі війни. Були й такі фантазери, які пропонували з допомогою ангела вивести новий рід крилатих людей, які підкорили б весь світ.

Отець Гонзага перед тим, як стати священиком, був дроворубом. Зазирнувши крізь сітку до курника, він пробубонів молитву, а тоді попросив відчинити двері, щоб ближче придивитись до цього безпорадного діда, який більше скидався на велику старезну курку, ніж на людське створіння. Дід сидів у кутку, розправивши крила, які сохли на сонці; навкруги валялись шкуринки від фруктів та недоїдки, які кидали люди. Отець Гонзага зайшов у курник і привітався по-латині; старий, байдужий до людей, неохоче глянув на нього й буркнув щось своєю мовою. Священикові одразу не сподобалось те, що ангел не розуміє божої мови і не вміє шанувати божих слуг. Потім отець Гонзага помітив, що старий надто вже схожий на земну людину: від нього тхнуло болотом, з крил звисали водорості, велике пір'я було посічене земними вітрами, й нічого в жалюгідній зовнішності старого не свідчило про велич і гідність ангела.

Священик вийшов із курника і в короткій проповіді застеріг парафіян від зайвої наївності, додавши, що крила ще ні про що не свідчать, їх мають і літак,

¹ Альгвасил – сільський поліцейський.

і яструб, отже, це – атрибут не тільки ангелів. Тут же він нагадав, що саме диявол володіє неабиякими здібностями перевтілюватись і дурити необережних людей. Отець Гонзага пообіцяв написати листа єпископові, щоб той, у свою чергу, написав главі церкви, а той – Папі й щоб, таким чином, остаточне рішення прийшло з найвищої церковної інстанції.

Умовляння отця Гонзаги не дали ніякого наслідку. Звістка про затриманого ангела поширювалася з такою швидкістю, що через деякий час у двір Пелайо набилася сила-силенна людей, і довелося викликати військо, щоб розігнати натовп, який трохи не розвалив будинок. Елісенді, яка вже втомилася вимітати з подвір'я сміття, спало на думку брати з кожного, хто хоче зайти у двір і подивитись на ангела, п'ять сентаво.

А люди йшли і йшли. Прибув навіть мандрівний цирк із повітряним гімнастом, що декілька разів пролетів над юрбою, але ніхто не звернув на нього жодної уваги. Прийшли з надією видужати химерні хворі: жінка, яка з дитинства лічила удари серця і їй уже не вистачало для цього цифр; нещасний чоловік, якому заважав спати шум зірок; сновидя, який прокидався вночі й ламав усе, що робив удень, та багато інших, хвороби яких були не такі серйозні. Серед цього галасу та безладдя, від яких, здавалося, дрижала земля, Пелайо з Елісендою несподівано виявили, що в них зібралася вже кругленька сума; менш ніж за тиждень вони заповнили мідяками всі посудини, які мали в домі, а черзі бажаючих подивитись на живого ангела не видно було кінця-краю.

Очманілий від нестерпної спеки й смороду свічок, що їх віруючі ставили перед курником, ангел намагався якдалі забитися в куток. Спочатку його частували кристаликами камфори, якою, на думку тієї ж мудрої сусідки, харчувалися ангели. Але він навіть не глянув на ці ласощі; так само знехтував він стравами, які ставили біля нього ті, що приходили сповідатися, і нарешті вибрав баклажанну кашу. Здавалось, надприродне терпіння було найголовнішою добродією ангела: його дзьобали кури, шукаючи космічних паразитів, недужі видирали з крил пір'я, щоб доторкнутися ними до своїх болячок, а безбожники кидали в нього камінням, щоб старий підвівся і вони змогли роздивитись на його тіло. Один сміливець навіть припік йому бік розпеченою залізякою, якою таврують бичків, бо ангел так довго не ворухився, що всі подумали, чи він, бува, вже не вмер; старий злякано підхопився, бурмочучи щось своєю незрозумілою мовою, очі його наповнилися слізьми, він змахнув крилами, здійнявши цілу хмару пилюки в курнику й викликавши страшену паніку в натовпі. Побачивши, що ангел реагує на біль, вирішили про всяк випадок дати йому спокій.

Отець Гонзага весь час закликав паству набратися терпіння, поки не прийде вказівка від Папи. Але час спливав, а Папа все ще з'ясовував, чи має це надприродне створіння пуп, чи схожа його мова на арамейську¹, чи здатний він утриматися на кінчику голки, чи, може, зрештою, це якийсь іноземець. Листування з Папою могло б тривати поки світу й сонця, якби одна подія не поклала край усій цій історії.

Сталося так, що на сільському ярмарку серед інших див мандрівний цирк показував дівчину, яка через непослух батькам перетворилася на павука. Плата в цирк була менша, ніж у двір Пелайо, до того ж цій дівчині можна було ставити скільки завгодно запитань, можна було роздивлятися на неї з усіх боків, отож ця жахлива правда не викликала ні в кого навіть найменшого сумніву. Величезний

¹ Арамейська – одна з мов, якою було написано біблійні тексти.



▲ Старий із крилами. Персонаж Театру ляльок ім. С. В. Образцова

якийсь час увагу людей від ангела, що ледве удостоював своїм поглядом смертних. Крім того, нечисленні чудеса, які приписували ангелові, були якимись сумнівними й свідчили швидше про його розумовий розлад, як-от у випадку із сліпим, до якого не повернувся зір, зате виростили три нових зуби, або у випадку з паралітиком, який так і не почав ходити, зате раптом виграв у лотерею велику суму грошей, чи з прокаженим, у якого на уражених хворобою місцях виростили соняшники. Ці чудеса, схожі більше на жарт, похитнули репутацію ангела, а жінка-павук зруйнувала її остаточно. Отець Гонзага знову міг спокійно спати, а подвір'я Пелайо знову зробилося таким безлюдним, як у ті часи, коли дощ лив три дні й краби заповзали до кімнат.

Проте господарі не мали на що нарікати. За одержані гроші вони перебудували свій будинок, зробили його двоповерховим, з балконом, розбили садок, на вікна поставили залізні ґрати, щоб не залітали ангели. Пелайо почав розводити кролів, тепер у нього була майже ціла кроляча ферма неподалік від села, і він відмовився назавжди від посади поліцейського. Елісенда купила собі лакові босоніжки на високих підборах, кілька барвистих шовкових суконь, у які вбиралася щонеділі, мов багата сеньйора. Єдине, що господарі залишили без зміни, то це курник; щоправда, іноді вони мили його з хлоркою і обкурювали всередині різними пахощами, щоб позбутися гострого запаху курячого посліду, який стояв у всіх закутках.

Коли хлопчик почав ходити, батьки пильнували, щоб він не наближався до курника, а коли в нього почали мінятися зуби і він звик до запаху посліду, вони забули про свій страх, і дитина тепер гралася в курнику, дротяна сітка якого поржавіла й шматками випадала. Ангел і до хлопчика ставився так само байдуже, як і до інших смертних, але покірливо, мов дворяга, терпів усі його примхи та витівки.

Одного дня хлопчик і ангел одночасно захворіли на вітряну віспу. Викликали лікаря. Він не втримався й, оглянувши ангела, знайшов у нього стільки хвороб у серці та нирках, що просто дивно було, як цей сердега ще живе на світі. Але найбільше лікаря здивували крила старого, які були настільки природними в цьому організмі, що виникало логічне запитання, чому їх позбавлені інші люди.

Минуло кілька років, і хлопчик пішов до школи. Новий будинок устиг постаріти, курник розпався зовсім, і безпорадному ангелові не було тепер куди подітися. Він тинявся двором, повитоптував городину, заходив до спальні, а коли

павук-тарантул завбільшки з вівцю мав голову дівчини. Страшною була не тільки її зовнішність, а й той щирий смуток, з яким ця бідолаха розповідала про своє нещастя. Якось, ще зовсім молодою, вона втекла без дозволу батьків на танці, а коли поверталася лісом додому, гучний грім прокотився небом, і воно розкололося на дві половини, із щілини вилетіла блискавка й обернула її в павука. Живилася вона виключно кульками з січеного м'яса, що їх милосердні душі кидали їй у рот. Це видовище, таке правдиве й водночас таке повчальне, відвернуло на

його виганяли звідти віником, миттю опинявся на кухні; здавалося, він перебував одночасно в кількох місцях; подружжя дійшло висновку, що він має здатність роздвоюватись, ділитись на безліч своїх особин. Елісенда у відчай плакала, що в неї вже не вистачає сили жити в цьому пеклі, повному ангелів.

За останню зиму ангел дуже постарів. Він ледве ворушився і майже нічого не бачив, погляд його геть затьмарився, він раз по раз спотикався, а все пір'я з крил попадало. Пелайо, нарешті, пожалів старого, загорнув його в ковдру й відніс у повітку, де ангела кожну ніч трусила лихоманка й він стогнав, бурмочучи щось своєю незрозумілою мовою. Господарі занепокоїлись, щоб старий, бува, не помер, бо тоді ніхто, навіть їхня розумна сусідка, не зможе їм сказати, що робити з померлим ангелом.

Але ангел не помер тієї зими, а, навпаки, почав оклигувати. Кілька днів він сидів непорушно в найвіддаленішому куточку двору, дивлячись майже прозорими очима на перші промені грудневого сонця; потім у нього почало рости тверде та довге, як у старих птахів, пір'я. Іноді, коли ніхто не чув, старий наспівував пісні старих мандрівників.

Одного разу Елісенді, яка вибирала цибулю в городі, раптом здалося, ніби морський вітер зриває бляшаний дашок над балконом; вона пішла до будинку і, визирнувши з вікна, яке виходило у двір, побачила, що це намагається злетіти ангел. Рухи його були невправні, він витоптав усю городину й мало не розвалив повітку. Нарешті йому таки пощастило знятися вгору. Коли він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб, Елісенда полегшено зітхнула. Вона ще довго дивилася вслід ангелові, який нарешті забрався від них і полетів у бік моря, перетворившись на маленьку чорну цятку.

Переклад з іспанської Маргарити Жердинівської

1. Чому появу латиноамериканської літератури 1960-х рр. називають «латиноамериканським літературним бумом» або «карибським дивом»? Які письменники створили це «диво»?
2. Які письменники найбільше вплинули на формування художньої майстерності Гарсія Маркеса?
3. Знайдіть в оповіданні «Стариган із крилами» елементи магічного реалізму.
4. Які проблеми порушено в оповіданні «Стариган із крилами»? У чому, на вашу думку, полягає символічний сенс зустрічі ангела з людьми?
5. Через що старигана-ангела не сприймають персонажі оповідання: отець Гонзага; люди, котрі сподіваються на зцілення; Елісенда?
6. Чому, на вашу думку, автор постійно порівнює старигана саме з тваринами (дворнягою, куркою, яструбом)? Що це дає для розуміння проблематики оповідання?
7. Пофантазуйте: якби подібна казкова ситуація (приліт ангела) реально склалася у наш час, якою була би зустріч людей із ангелом? Чи відрізнялась би вона від зображеної Гарсія Маркесом?
8. Як ви розумієте вислів Елісенди «пекло, повне ангелів»?
9. Напишіть за оповіданням «Стариган із крилами» твір на одну з тем: «Чи потрібні людству ангели?»; «Людство перед вибором: ангел чи звір»; «Чи повернеться до людей ангел?»; «Про що Габріель Гарсія Маркес попереджає людство?».

Красою Японії народжений...

ЯСУНАРІ КАВАБАТА

«Тисяча журавлів»

У XX ст. до світового літературного процесу потужно влилася японська література, що мала багатоміліардну історію. Острівна держава, яка старанно оберігала свою ізольованість, широко відчинила двері європейській культурі. Японські письменники були вражені її мистецтвом слова з притаманними психологізмом і авангардистськими шуканнями.

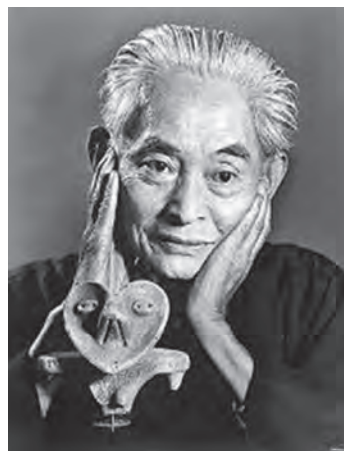
Оригінальне поєднання національної самобутності та європейської стилістики породило феномен сучасної японської літератури, яка зачарувала світ, подарувавши йому таких митців, як Акутагава Рюноске, Кобо Абе, Юкіо Місіма, Кендзабуро Ое, Харукі Муракама, та багатьох інших. На особливу увагу заслуговує прозаїк Ясунарі Кавабата, перший поміж письменників Японії лауреат Нобелівської премії з літератури (1968).

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ЯСУНАРІ КАВАБАТА (1899–1972)

Ясунарі Кавабата народився 11 червня 1899 р. в м. Осака. Доля немовби випробувала хлопчика – до шістнадцяти років він утратив майже усіх близьких людей. «З дитячих років мені довелося жити сиротою, – писав він згодом, – але люди оточили мене турботою, і я став одним із тих, хто не здатен образити чи ненавидіти інших». Ще під час навчання в школі Кавабата зацікавився європейською культурою. 1920 року розпочав вивчати англійську літературу в Токійському університеті (1920), проте вже за рік перевівся на відділення японської філології. «Захоплюючись сучасною літературою Заходу, – пояснював Кавабата, – я часом намагався наслідувати її зразки. Але за своєю суттю я – східна людина й ніколи не забував про свій власний шлях». 1934-го Кавабата одружився й переїхав до давньої самурайської столиці Камакура. У нього народилася донька. Родина жила ніби на два світи: взимку на гірському курорті вони мешкали в котеджі європейського зразка, а влітку – у класичному японському будинку. Прикметно, що над своїми творами письменник працював у традиційному японському кімоно і дерев'яних сандалях.

У 1930-х рр. Японія проводила доволі агресивну зовнішню політику, була союзником Гітлера, тож і через літературу насаджувала культ самурая й камікадзе.



▲ Ясунарі Кавабата

Усе своє життя я прагнув прекрасного.

Ясунарі Кавабата

Однак у творах Кавабати ми не знайдемо мілітарних мотивів, бо він продовжував т. зв. жіночу лінію, що з'явилась у японській літературі ще в IX ст. Повість «Країна снігу» (1937) принесла письменнику справжній успіх.

Життєвий і творчий шлях Я. Кавабати пов'язаний із філософією буддизму, зокрема вченням дзен. Згідно з цим ученням, світ потрібно сприймати інтуїтивно, дитинно-просто й безпосередньо, адже істина не піддається інтелектуальному аналізу, вона відкривається людині миттєво. Як письменник Кавабата був переконаний, що основне його покликання – вловити й зафіксувати неповторний рух життя, показати приналежність кожної миті. Він помічав бурхливі зміни, що їх Японія переживала після Другої світової війни. Письменника турбували втрата самобутності, знецінення національних традицій, він із гіркотою спостерігав перетворення священних обрядів пращурів на екзотичну розвагу туристів. Приміром, чайна церемонія поступово втратила своє сакральне значення й увійшла до програм японських туристичних фірм, тобто суть поступилася формі. Про це і йдеться в повісті «Тисяча журавлів» (1951).

У лекціях, які Кавабата читав у американських університетах, він розмірковував про долю рідної літератури, майже тисячолітні традиції якої різко змінилися наприкінці XIX ст. під впливом Заходу. М'яка та лірична, сповнена тонких нюансів вишукана проза Ясунарі Кавабати є невід'ємною частиною світового літературного процесу й водночас має яскраво виражений національний колорит.

Дія його останнього роману «Давня столиця» (1961) відбувається в Кіото, колишній столиці Японії. Тепер у місті є вулиця, названа на його честь, а в парку Кітаяма йому встановлено пам'ятник. 1955 року японці нагородили Я. Кавабату званням «людина-скарб» за значний внесок у збереження традиційних ремесел і національного мистецтва. 16 квітня 1972 р. письменник несподівано пішов із життя.

Повість «Тисяча журавлів»

За повість «Тисяча журавлів» (1951) Ясунарі Кавабата отримав премію Академії мистецтв Японії (1952). Свого часу письменник вивчав класичний японський роман XI ст. «Сага про Гендзі». У його повісті «Тисяча журавлів» дослідники вбачають зв'язок із цим твором.



▲ Ясунарі Кавабата (перший праворуч) – лауреат Нобелівської премії з літератури. 1968

▼ Літературний музей Ясунарі Кавабати в Ібаракі. Префектура Осака. Японія. У цьому місті майбутній письменник закінчив середню школу



Сюжетна основа твору

У японській традиції прозорий, зрозумілий читачам сюжет вважають банальним. Тож і в повісті «Тисяча журавлів», яку на Заході називають найзагадковішим твором письменника, немає чітко вибудованого перебігу подій. Сюжетною основою твору є чайна церемонія, яка в Японії має особливе значення. Її сутність – дати людині можливість подумати над життям, очистити душу від буденної метушні. Це відлуння буддистських містерій, сповнених сакральних символів. Алея, якою потрапляють до чайного павільйону, що розташований подалі від людських очей, символізує блукання духу. В основі чайної церемонії лежать чотири морально-етичні постулати: гармонія (вміння жити в злагоді з природою і самим собою); чистота (зовнішній безлад є виявом непорядкованості, забрудненості людських думок і почуттів); спокій (спокійний розум дає змогу бачити речі такими, якими вони є насправді, не приймаючи неправду за істину, ілюзію – за реальність); чемність (людина не може образити іншу, бо відчуває з нею спорідненість, єдину споконвічну сутність – природу Будди, отже, немає підстав ставити себе вище/нижче за інших). Краса і гармонія чайної церемонії стає, з одного боку, тлом, а з іншого – антитезою вульгарних і заплутаних людських стосунків.

Образи твору

Повість починається із чайної церемонії у храмі міста Камакура, присвяченої пам'яті померлого батька Кікудзі, який був знаним майстром цієї справи. Її проводить Тіако, колишня кохана й помічниця померлого майстра, яка стала вправною вчителькою з чайної церемонії. Вона вирішила познайомити Кікудзі зі своєю ученицею – юною Юкіко. На церемонії він зустрічається і знайомиться з пані Оота та її донькою Фуміко.

Події повісті прості й щемливі, вони пов'язані з безнадійним коханням. Головний герой повісті Кікудзі Мітані, у якого один за одним померли батьки (як і в самого Кавабати), не може вийти з тіні покійного батька та його стосунків із коханими. Ба більше, він стоїть перед непростим важливим вибором: якому способу життя – європейському чи традиційно японському (втіленням якого і є чайна церемонія) – надати перевагу. Кікудзі заможний, у нього є великий будинок із чайним павільйоном, удома він носить традиційне кімоно, проте на роботу вдягає європейський костюм (символ японського «роздвоєння»). Кікудзі намагається розібратися у стосунках із людьми, які пов'язують його з минулим.

У японській культурі є два важливі поняття: бусідо – дорога воїна (букв. «шлях смерті») і тядо – дорога життя (букв. «шлях чаю»). Тядо – це мистецтво чистоти, гармонії, єдності з навколишнім світом, ритуал поклоніння красі. Чи не цього шукає на роздоріжжі головний герой повісті? Коли Кікудзі здалося, що він нарешті звільнився від минулого й обрав саме свій шлях, щастя виявилось крихким і нетривалим, як бульбашки в чашці чаю: Фуміко безслідно зникла, спробувавши до того розірвати зачароване коло смерті – розбивши глечик «сіно».

Усі події повісті пов'язані між собою невидимими, проте міцними павутинками: наприклад, подарунки, які під час війни приносив Кікудзі батько, насправді добувала Фуміко, а улюблена чашка батька колись належала чоловікові Оотасан. І таких зв'язків у творі безліч, не всі вони пояснені, багато недомовок, але саме ця недомовленість і надає повісті якоїсь особливої призеркової краси.

У своїй Нобелівській промові Кавабата зауважив: «Якщо ви думаєте, що в повісті “Тисяча журавлів” я хотів показати красу душі й форми чайної церемонії, то ви помиляєтесь. Навпаки, я її заперечую, застерігаю від вульгаризації, від якої потерпає нині чайна церемонія».

Уособленням цієї вульгаризації стає груба, безцеремонна Тікако, яка заробляє на життя, навчаючи і проводячи чайну церемонію. Вчинки цієї героїні незрозумілі, вона втілює життєві негаразди й проблеми дійових осіб повісті. Саме вона налаштовує Кікудзі проти пані Оота та її доньки, хоча сама й запросила їх на чайну церемонію.

Образи-символи в повісті

Особливого значення в повісті набувають образи-символи: візерунки на одязі, чашки, з яких головні герої п'ють чай. Чашки – це не просто посуд, а символ культурної пам'яті нації. Переходячи в спадок, вони ніби всотують у себе частку душі тих, хто тримав їх у руках. Цікава, наприклад, історія чашки, з якої на першій чайній церемонії пив чай Кікудзі. Коли Юкіко, проводячи церемонію, замислилася, яку чашку йому піднести, Тікако запропонувала «орібе». «У неї така багата історія! Її, мабуть, передавали з покоління в покоління... Протягом кількох сотень років не один знавець чайної церемонії дбайливо зберігав її для нащадків, – сказав Кікудзі, намагаючись забути, як людські долі переплелися навколо цієї чашки. Чашка від пана Оота перейшла до його вдови, від неї – до батька Кікудзі, а від батька – до Тікако. З них двоє – чоловіки – померли, а жінки тут, на чайній церемонії. Вже цього досить, щоб визнати долю чашки незвичайною».

На відміну від людей, слабких і мінливих, чашки є уособленням мистецької краси й вічності. Вони символізують провину, біль і радість кохання і водночас є німим докором тій духовній кризі, у якій перебувала японська інтелігенція у другій половині ХХ ст.

Натомість тисяча журавлів на рожевій креспешиновій хустці Юкіко символізує надію на щастя і незаплямованість. Юна Юкіко в повісті уособлює духовну чистоту й піднесену красу.

Чайна церемонія, якою відкривається повість, набуває особливої урочистості насамперед завдяки тому, що її проводила Юкіко, котра «завченими рухами виконувала чайний обряд. Робила все щиро, без жодної манірності. Від її стрункої постаті віяло благородством». У складні хвилини душевного вибору Кікудзі згадує не просто Юкіко, а «дівчину з журавлями». Вона стала для нього «променем світла», хоча часом йому здавалося, «ніби дівчина одержала європейське виховання і тільки на один вечір, для годиться, наділа кімоно». Коли Кікудзі дізнався про смерть пані Оота, він також згадав дівчину: «І тоді йому здалося, немов білі журавлі знялися з фуросікі Юкіко у вечірне небо, що все палало в його заплющених очах».



▲ Культ чашки. Стародавня гравюра ХІХ ст.

Здавна в Японії панував культ чашки. До чашок ставилися як до живої людини: давали ім'я, записували їхні історії на стінках скриньок, де їх зберігали, попередньо загорнувши у шовк.



▲ Старовинна глазурована чашка із зображенням журавля. Цей птах у Японії є символом щастя і довголіття. Близько XVI ст. Японія

Зображення природи та її роль у творі

Важливу роль у повісті «Тисяча журавлів» відіграє природа. Заграва, яку побачив Кікудзі, повертаючись додому після знайомства з пані Оота, ніби провіщала сумний фінал їхніх стосунків. Саме заграва пригадалася Кікудзі, коли він дізнався про самогубство Оота-сан: «Червоне сонце ніби пливло на обрії, ковзаючи по верхівках дерев. Ліс виступав на небі чорним силуетом». Символом поєднання вічності й миттєвості стала в повісті квітка іпомеї, яку японці називають «обличчям ранку», що її служниця поставила у вазочку з висушеної диньки. «Якщо вірити написові, то диньці щонайменше триста років... Тендітна іпомея, що за день внівець зів'яне, і трьохсотлітня динька... Вражений цим порівнянням, Кікудзі якийсь час не міг одірвати очей од квітки». У глечик «сіно», який йому

подарувала Фуміко, Кікудзі ставив ті самі квіти, що послав на поминки пані Оота. А ранкова зоря, що раптово зникла? Чи не означає вона щемливості й швидкоплинності хвилин щастя з Фуміко?

Як і в багатьох інших своїх творах, Я. Кавабата залишив фінал повісті відкритим, оскільки вважав, що нюанси описаних подій важливіші за всі сюжетні розв'язки. Письменник порівнював свої твори з простими і вишуканими хайку – ліричними поезіями, що є візитівкою японської літератури, які він надзвичайно цінував.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ТИСЯЧА ЖУРАВЛІВ

(скорочено)



Кікудзі приїхав до храму Енгакудзі в Камакурі¹ на запрошення Тікако Курімото, яка проводила чайну церемонію на честь його померлого батька. Вона мала потворну темно-фіолетову пляму на грудях, яку ще в дитинстві Кікудзі випадково побачив. Він сумнівався, чи йти на церемонію, поки не побачив вродливу дівчину, що «несла в руці рожеве крепдешинове фуросікі² з вибитими на ньому білими журавлями». У чайному павільйоні Тікако, яка викликала у Кікудзі огиду, повідомила, що дівчина з фуросікі – це Юкіко, донька Інамури, а чайна церемонія – оглядини, про які вона не знає. На церемонію прийшла також пані Оота зі своєю донькою. Колись Тікако і Оота були коханками батька Кікудзі, і йому було прикро, що знайомство з дівчиною із журавлями має відбутися за таких обставин. В очах доньки пані Оота проглядав смуток. Тікако наказала подавати чай в чашці «орібе»³, яку їй подарував батько Кікудзі. Цю чашку він отримав від пані Оота. Кікудзі вразила бездушність Тікако. «На тлі заплутаного, невизначеного минулого двох літніх жінок донька Інамури, що зосереджено готувала чай, видалася Кікудзі напрочуд гарною».

¹ Енгакудзі – один з п'яти головних буддистських храмів Японії, розташований у давній столиці Японії Камакура. Побудований у XIII ст., частково зруйнований землетрусом 1923 р. Серед уцілених будівель був і Чайний будиночок.

² Фуросікі – кольорова хустка, у яку зав'язували речі.

³ «Орібе» – чашка в стилі Орібе Фурута, відомого майстра чайної церемонії XVI ст.

III

Дівчина з журавлями на фуросікі й не здогадувалася, що Тіако вирішила показати їй Кікудзі.

Спокійно, без зайвої сором'язливості вона приготувала чай і піднесла його Кікудзі.

Випивши чай, Кікудзі глянув на чашку. Це була чорна орібе: на одному боці, в білій поливі, був нанесений чорний візерунок – паростки папороті.

– Ви, мабуть, пам'ятаєте її? – запитала Тіако.

– Начебто... – непевно відповів Кікудзі, опускаючи чашку.

– Пагінці папороті викликають у пам'яті гірську місцевість, правда? Ця чашка особливо годиться для ранньої весни. Ваш батько пив із неї саме в таку пору... Тепер вона, звичайно, трохи не по сезону, але для вас, Кікудзі-сан...

– Та що ви!.. Для такої чашки нічого не значить, що нею користувався мій батько... В неї така багата історія! Її, мабуть, передавали з покоління в покоління від самого Рікю з епохи Момояма ¹.

Протягом кількох сотень років не один знавець чайної церемонії дбайливо зберігав її для нащадків, – сказав Кікудзі, намагаючись забути, як людські долі переплелися навколо цієї чашки.

Чашка від пана Оота перейшла до його вдови, від неї – до батька Кікудзі, а від батька – до Тіако. З них двоє – чоловіки – померли, а жінки тут, на чайній церемонії. Вже цього досить, щоб визнати долю чашки незвичайною.

Цю чашку брали руки пані Оота і її доньки, Тіако й доньки Інамурі, та й інших дівчат; її країв торкалися їхні губи.

– Я б теж хотіла випити з цієї чашки. Останнього разу я пила з іншої, – раптом сказала пані Оота.

Кікудзі її слова знову неприємно вразили: що з нею – з глузду з'їхала чи зовсім сорому позбулася?

На її доньку, що не сміла підвести очей, жаль було й дивитися.

Інамура приготувала чай і для пані Оота. Всі дивилися на дівчину. Вона, певно, не здогадувалася, які пристрасті вирують навколо чашки. Завченими рухами виконувала чайний обряд.

Робила все щиро, без жодної манірності. Від її стрункої постаті віяло благородством.

Кікудзі здавалося, ніби навколо дівчини от-от закружляють невеличкі білі журавлики.

Тіако попередила юнака, щоб він не довіряв Оота, бо в неї слова ласкаві, та думки лукаві, і поцікавилася, чи сподобалася йому Юкіко. Кікудзі відповів, що вона сподобалася б йому ще більше, якби поруч не було б ні Тіако, ні Оота і не витав дух його батька. Зустріч з двома батьковими коханками не вплинула на Кікудзі гнітюче, бо він побачив доньку Інамурі. Коли Кікудзі повертався з храму, його перестріла пані Оота. Очевидно, їй хотілося вилити комусь душу. Ворожість, яку Кікудзі відчував до пані Оота, якось зблякла.



▲ Сад поблизу храму Енгакудзі й чайного будиночка. Камакура. Японія

¹ Сен-но Рікю (1521–1591) – видатний майстер чайної церемонії; епоха Момояма – 1574–1602 рр.

Вечірня заграва над лісом

Тіако повідомила Кікудзі, що хоче прибрати в чайному павільйоні його батька. Вона прийшла з Юкіко. «Здавалося, від неї струменить якесь сяйво й освічує тьмяні закутки простої вітальні».

II

Наступного дня, в неділю, йшов дощ.

Після обіду Кікудзі зайшов у павільйон – прибрати трохи після вчорашньої чайної церемонії. А ще його вабила туди згадка про Юкіко – а раптом у павільйоні лишився вчорашній аромат?

Кікудзі наказав служниці принести в павільйон жару, а сам рушив кам'яною доріжкою в глибину саду.

Тіако мешкала в Північній Камакура і вчора пішла додому разом з Юкіко, доручивши служниці прибрати посуд.

Власне, прибрати було нічого – чайне начиння і так стояло в кутку, та Кікудзі виразно не уявляв собі, куди його скласти.

– Тіако знає, куди його поставити, – промимрив він, зупинившись перед токонома.

На стіні висіла мініатюра Содацу¹ з портретом стародавнього поета, окресленим легкими штрихами блідою тушшю.

Вчора Юкіко спитала:

– Хто це?

Кікудзі не міг відповісти.

– Справді, хто ж це?.. Віршів нема, і я не можу впізнати. Ці поети такі схожі один на одного.

– Певно, Мунеюкі², – втрутилась Тіако. – Картину намальовано до вірша: «І сосна вічнозелена весною наче молодіє». Щоправда, зараз вона трохи не відповідає порі року. Ваш батько її дуже любив і виставляв саме весною.

– Майже неможливо розпізнати, кого зображено – Мунеюкі чи Цураюкі³, – заперечив Кікудзі.

І навіть зараз він, як на те, не міг зрозуміти, чий образ на картині.

Короткі штрихи... Мініатюра... А образ поета здавався величним. Від нього віяло свіжістю.

І мініатюра, і півники у вазі нагадували про Юкіко.

Кікудзі змалку звик бувати з батьком на чайних церемоніях, та сам не виявляв бажання вивчати її досконало. Зрештою, батько й не силував його до цього.

Стіни м'якого, спокійного кольору, що вчора лише відтіняли зграбну постать Юкіко, зараз видавалися похмурими.

У Кікудзі було таке враження, ніби дівчина одержала європейське виховання і тільки на один вечір, для годиться, наділа кімоно.

– Мабуть, Курімото завдала вам клопоту, що так несподівано послала запрошення? Та й думка провести вечір у павільйоні теж її, – сказав Кікудзі вчора юній гості.

– Від пані вчительки я довідалася, що саме цього дня ваш батько влаштував чайну церемонію.

¹ Нономура Содацу (?–1643) – відомий японський художник.

² Мінамото Мунеюкі (?–939) – японський поет-класик.

³ Кі-но Цураюкі (?–945) – японський поет-класик, укладач знаменитої збірки «Кокінсю» (905).

– Начебто... Мені це зовсім вилетіло з голови.

– А я от такого урочистого дня одержала запрошення... Невже пані вчителька з мене глузує? Я ж ще так слабо розбираюсь у чайній церемонії... Та ще й останнім часом я пропустила кілька уроків.

– А мені здається, що сама Курімото лише сьогодні згадала про цей день, тому й кинулась прибирати павільйон, – Кікудзі на мить запнувся. – А взагалі було б краще, якби наше знайомство почалося без її посередництва, Інамура-сан, тому я навіть почуваю себе винним перед вами.

Юкіко здивовано глянула на Кікудзі.

– Чому? Якби не пані вчителька, хто б нас познайомив?

Просте, але доречне зауваження.

Кікудзі наче хто вперіщив батоном.

Із слів дівчини було видно, що вона згодна вийти заміж за Кікудзі, принаймні так йому здавалося.

Тому її запитливий погляд був для нього блискучим, як сонце.

Цікаво, як Юкіко дивиться на те, що він називає вчительку чайної церемонії панібратські – Курімото? Невже знає, що Тікако якийсь час була батьковою коханкою?

– З Курімото в мене пов'язані неприємні спогади... – Голос у Кікудзі мало не затремтів. – Ось чому я не хотів би, щоб вона мала хоч найменший вплив на мою долю... Мені навіть не віриться, що це їй я завдячую знайомством із вами.

Тікако підійшла із своїм столиком, і розмова урвалася.

– Кікудзі-сан, мабуть, нашій гості сумно в такому вузькому колі. Та ваш батько був би їй дуже радий.

Юкіко скромно опустила голову.

– Ну що ви! Я не заслужила честі бути в чайному павільйоні покійного Мітани-сана.

Тікако пропустила повз вуха ці слова, а взялася пригадувати, як за батька відбувалися тут чайні церемонії.

Справу про одруження Кікудзі та Юкіко вона, певно, вважала вирішеною.

Згодом у передпокої, коли жінки збиралися додому, Тікако мовила:

– І вам, Кікудзі-сан, не завадило б коли-небудь завітати до Інамурів... Тільки про відвідини треба домовитися заздалегідь.

Юкіко кивнула. Видно, хотіла щось сказати, але слова застрягли їй у горлі. Вона тільки засоромилася.

Кікудзі не сподівався такої переміни. Він наче відчув тепло її тіла.

Однак його сковувало щось огидне й брудне.

Навіть зараз у тиші чайного павільйону він не міг позбутися цього відчуття.

Брудною була не тільки Тікако, що познайомила його з донькою Інамурів, брудним був і він сам.

Обід закінчився, і Тікако пішла готувати чай.

– Доля немов послала нам Курімото, – сказав Кікудзі. – Та, здається, щодо цього в нас різні думки.

Його слова прозвучали як виправдання.

Кікудзі колись непокоїло, що після батькової смерті мати усамітнювалася в чайному павільйоні.

А от зараз і він тут сидить. Батько теж сюди навідувався. Значить, кожен приходив сюди зі своїми думками.

Шурхотів по листю дощ.

Крізь той шелест Кікудзі почув інший звук – як хлопотіла вода по парасольці. Зайшла пані Оота, без парасольки. Мабуть, залишила її на порозі будинку. Обличчя в неї було мокре. «Напевне, від дощу», – подумав Кікудзі. Та ні, то були сльози – вони без упину котилися по щоках.

Який він неухажний: подумав, що це краплини дощу!..

– Що з вами? – скрикнув Кікудзі й кинувся їй назустріч.

Пані Оота безсило сіла на веранду.

Сльози текли й текли, і Кікудзі знову подумав: а може, це все-таки дощ?

Глибоко запалі очі з синцями внизу, навколо зморшки. Хворобливо зів'ялі повіки, в гарячому погляді – мука й благання. І невимовна ніжність.

– Пробачте!.. Я так хотіла вас побачити, що не могла всидіти дома... – лагідно сказала вона.

Ніжність бриніла не тільки в голосі – вона проглядала у всій її постаті.

Коли б не ця ніжність, Кікудзі було б нестерпно на неї дивитися – настільки пані Оота була виснажена.

Її страждання озвалося болем у нього в грудях. Усвідомлюючи, що він – його причина, Кікудзі піддався цій ніжності й відчув, ніби в грудях трохи одлягло.

– Заходьте швидше!.. Ви ж змogli!

Кікудзі підхопив її і завів у кімнату. В його рухах було щось жорстоке.

Жінка намагалась підвестися.

– Пустить!.. Я сама... Бачите, яка я легка?..

Кікудзі аж сам здивувався – як це він її підняв...

– А донька не буде хвилюватися?

– Я від неї крадькома... – Пані Оота захлипала. – Вона з мене ока не спускає. Навіть уночі прокидається, коли я ворухнусь... Через мене вона мало не збожеволіла...

Кікудзі збагнув, як тяжко страждає Фуміко, бо не може дивитися на материне горе. Оота розповіла, що їй телефонувала Курімото і повідомила про заручини Кікудзі та Юкіко. Вона не хоче ганити майбутній шлюб і хоче повернутися додому. О другій годині ночі зателефонувала Фуміко і попросила привезти лікаря, бо мама померла. В уяві Кікудзі вималювалася заграва. Червоне сонце ніби пливло на обрії. Ліс виступав на небі чорним силуетом. «І тоді йому здалося, немов білі журавлі знялися з фурсосікі Юкіко у вечірнє небо».

Образ на «сіно»

Кікудзі зробив візит співчуття Фуміко. У глечику «сіно» стояли червоні троянди і бліді гвоздики, які напередодні прислав Кікудзі. Помітивши, що глечик зацікавив юнака, Фуміко віддала його Кікудзі і попросила пробачити маму.

II

Фуміко повернулася з чайною тацею. На ній стояли дві полив'яні чашки циліндричної форми – одна чорна, друга червона.

Фуміко поставила перед Кікудзі чорну.

Чай був простий, невисокої якості, не для чайної церемонії.



▲ Орібе Фурута, майстер чайної церемонії XVI ст. Середньовічна гравюра

Кікудзі підняв чашку й, розглядаючи денце, спитав:

– А це чия робота?

– Здається, Рйоню¹.

– І червона його?

– Так.

– Парні чашки...

Кікудзі дивився на червону. Вона стояла перед Фуміко. Дівчина поставила її собі, але більше до неї не торкалася.

Зручні чашки, що й казати. Та враз Кікудзі уявив собі неприємну картину.

Може, після смерті чоловіка пані Оота й батько Кікудзі пили з цих чашок. Пили як подружжя – пані Оота з червоної, а батько Кікудзі з чорної. І в подорож, мабуть, брали: чашками роботи Рйоню можна було й не дорожити.

Та якщо Фуміко все це знає, то дарувати одну з них – страшно блюзнірство...

Однак у вчинку Фуміко Кікудзі не відчув ні прихованого глузування, ні злого підступу.

Він сприйняв його як вияв наївної дівочої розчуленості.

Та розчуленість проникла і в його душу.

Пригнічені смертю пані Оота, Фуміко й Кікудзі не могли опиратися цій незвичній розчуленості, а пара чашок тільки поглибила їхнє спільне горе.

Фуміко знала про все, що пов'язувало матір з батьком Кікудзі та й із самим Кікудзі, знала, як мати померла.

Фуміко й Кікудзі, приховавши, що пані Оота наклала на себе руки, мимоволі стали співучасниками злочину.

Готуючи чай, Фуміко, певно, плакала, бо її очі ледь-ледь почервоніли.

– Гадаю, я добре зробив, що сьогодні завітав до вас, – сказав Кікудзі. – Фуміко-сан, ви оце говорили про прощення. Я зрозумів все так, що мертві й живі вже не можуть простити одне одного. Та все-таки я хочу переконати себе, що ваша мати не понесла з собою зла проти мене.

Фуміко кивнула.

– Так... Бо інакше й ви не могли б її простити. А втім, собі вона, мабуть, не простила.

– І ось тепер я сиджу тут, перед вами... Хіба це не жахливо?

– Чому? – Фуміко глянула на Кікудзі. – Невже мама винна в тому, що не могла жити довше?.. Коли вона померла, я з жалем подумала: навіть якщо її не розуміли, то все одно смерть не можна виправдати. Смерть виключає будь-яку надію на порозуміння. Тож нікому не можна її простити.

Кікудзі мовчав. Він думав: «Ось і Фуміко зіткнулася з таємницею, що зветься смертю».

Ось тепер вони сидять і згадують покійницю. І, напевне, бачать перед собою різні образи: він – пані Оота, вона – свою матір.

Фуміко зненацька низько вклонилася, торкнувшись руками татамі.

– Пробачте їй! Я так жаліла маму!.. Вона й тоді була на краю від смерті...

Не підводячи голови, вона заплакала, її плечі безсило опустилися.

Затуливши обличчя руками, Фуміко вийшла з кімнати.

Коли він вийшов у передпокій, Фуміко з'явилася з вузликом.

– Не знаю, чи буде вам зручно, але візьміть, будь ласка.

– Що це?

¹ Рйоню (1756–1834) – видатний майстер керамічних виробів.

– «Сіно».

Кікудзі здивувався: як це вона так швидко вийняла квіти, вилила воду, витерла глечик, запакувала його в коробку й загорнула у фурсікі?

Кікудзі вже був на порозі, коли вона сказала:

– Щиро дякую, що завітали. А про маму не думайте, якомога скоріше одружіться.

– Я вас не розумію...

Кікудзі обернувся: Фуміко стояла, опустивши голову.

Кікудзі подзвонив Фуміко і запросив у гості. Він поставив «сіно» по-європейському. Але якщо вона прийде, то глечик можна використати для чаю. «Просто гріх, коли «сіно» використовують не за своїм прямим призначенням. Справжня краса чайного посуду виступає тільки в зіставленні з іншим посудом для чайної церемонії». Та Фуміко відмовилася. Натомість прийшла Тіако. Вона помітила «сіно» і зауважила, що жахливо, якщо Кікудзі отримав його від доньки Оота. Жінка навіть з того світу заважає юнакові одружитися.

Материна помада

I

Почистивши зуби, Кікудзі вернувся в кімнату. Служниця ставила іпомею у вазочку з висушеної диньки.

– Якраз сьогодні одна зацвіла.

Кікудзі застудився – в нього боліла голова, й останні п'ять днів він не ходив на роботу.

– Де вона росла?

– В саду під огорожею обвивала куш імбиру.

Невже виросла сама?.. Одна темно-синя квіточка на тендітному стебельці з маленькими листками звисала з вазочки.

Від цих зелених листочків і темно-синьої квітки у вазочці з диньки, вкритої червоним, потемнілим від часу лаком, віяло прохолодою.

Якщо вірити напису, то диньці щонайменше триста років.

Кікудзі не розумівся на тому, як добирати квіти для чайної церемонії, та й служниця також. Однак йому здалося, що іпомея, мабуть, пасує для ранкової чайної церемонії¹.

Тендітна іпомея, що й за день внівець зів'яне, й трьохсотлітня динька... Вражений цим порівнянням, Кікудзі якийсь час не міг одірвати очей од квітки.

Можливо, іпомея і динька куди краще гармонують між собою, ніж букет європейських садових квітів і глечик «сіно».

Кікудзі раптом стривожила думка: скільки ж годин проживе іпомея?

Коли Кікудзі повернувся у спальню, іпомеї в токонома вже не було.

Не було й вазочки з диньки.

Певно, служниця не хотіла, щоб він бачив, як в'янутиме квітка.

Посередині токонома стояв тільки глечик «сіно».

Фуміко була б прикро вражена, якби побачила, що він порожній.

Принісши глечик додому, Кікудзі того ж дня поставив у ньому білу троянду й блідо-рожеву гвоздику.

Такі ж самі квіти – їх прислав Кікудзі – стояли перед урною з останками пані Оота сьомого поминального дня після її смерті.

¹ Японською мовою *іпомея* – асагао, тобто «обличчя ранку».

Однак згодом він уже не ставив у глечик ніяких квітів. Бо щойно торкався пальцями його поверхні, як серце в нього починало шалено калатати.

Він передчував, що занепасть своє життя, якщо не уникне тих хвилин, коли небіжчиця постає в його уяві як жива, повна тепла й ніжності.

Інколи йому здавалося, що це докори сумління хворобливо загострили його інстинкти.

Кікудзі підвівся і подзвонив Фуміко.

Виявилося, що Фуміко продала будинок і живе у подруги. Кікудзі запросив дівчину у гості. Пополудні замість Фуміко прийшла Тікако. Вона переконана, що Оота хотіла видати свою доньку за Кікудзі. Оота заплуталася сама у своїх химерах, заплутала й доньку, за що поплатилася життям. Кікудзі вважав це вигадкою, породженою отрутою ревності, проте вона вразила його, як удар блискавки. Невже він сам у глибині душі не мріяв про це? Служниця повідомила, що прийшла Фуміко.

II

– Як добре, що ви подзвонили... – витягнувши свою тонку білу шию, Фуміко підвела на Кікудзі очі.

В ямці, де кінчалась шия і починалися груди, залягла жовтава тінь.

Що це? Гра світла чи ознака виснаження?.. Кікудзі, однак, відчув, що йому раптом полегшало на серці.

Кікудзі не міг собі простити, що заздалегідь не спекався Тікако.

Фуміко пройшла у вітальню й приязно привіталася з Тікако, мов і не здогадувалась про її вороже ставлення до себе. Подякувала Тікако за співчуття.

Тікако сиділа, задерши голову й трохи піднявши ліве плече, як на уроці, коли слідкувала за рухами учениці.

– У вашої матері була вразлива душа... А в цьому світі таким людям важко... От і померла, зів'яла остання ніжна квітка.

– Я б не сказала, що вона була аж така ніжна.

– Мабуть, їй жаль, що покинула вас напризволяще...

Фуміко похнюпилася.

Її пухкі губи міцно стулилися.

– Вам, певно, сумно. Саме час відновити уроки чайної церемонії. Правду кажучи, я зайшла провітрити чайний павільйон. – Тікако зиркнула на Кікудзі. – Фуміко-сан, може б, і ви зі мною пішли? З дозволу Кікудзі-сана візьмемо мамине «сіно».

Аж тепер Фуміко глянула на Тікако.

– Згадаємо маму...

– Я ще розплачусь там.

– Нічого, поплачете, легше стане. Незабаром у Кікудзі-сана з'явиться молода господиня, і я вже не зможу ходити в павільйон. А в мене з ним пов'язано стільки спогадів... – Тікако всміхнулася, але відразу споважніла. – Звісно, якщо відбудуться заручини з Юкіко-сан.

Фуміко кивнула. Її овальне, як у матері, обличчя було незворушне. На ньому лише проступала безмежна втома.



▲ Чайна церемонія. Гравюра XIX ст.

III

– Я принесла друге «сіно», – сказала Фуміко й вийшла у передпокій.

Повернувшись, вона поставила чашку перед Кікудзі, але не розгортала.

Та, побачивши, що Кікудзі не зважається торкнутися чашки, вона розгорнула папір і вийняла подарунок з коробки.

– Вашій мамі, здається, найбільше подобалися дві парні чашки роботи Рйюню, – сказав Кікудзі.

– Так, але вона віддавала перевагу цьому «сіно». Мовляв, червона й чорна чашки не пасують до зеленого чаю.

– Справді. На чорному тлі зелений чай втрачає усю свою принаду.

Кікудзі не наважувався брати в руки циліндричне «сіно».

Чашка була такою, як і описала її Фуміко вранці по телефону – в білій поливі, крізь яку проступав червонястий відтінок. Досить було до неї трохи придивитися, як багрянець наче спливав на поверхню.

Вінця були коричнюватими. В одному місці блідо-коричневий колір немов густішав.

Певно, цього місця торкалися губи.

Здавалось, це чайний осад. А може, наслідок частого вжитку?

Невже це слід губної помади, як казала Фуміко?

Колір злинялої помади... Колір зів'ялої червоної троянди... І колір крові, що колись давно капнула на білу поверхню... У Кікудзі тривожно тьохнуло серце.

І водночас душу сколихнула непереборна відраза й спокуса.

На чашці були намальовані синювато-чорні широкі листки якоїсь трави. Подекуди на цьому листі видніли бурі цяточки.

Простий, невігадливий малюнок заглушив у Кікудзі хворобливий інстинкт.

Чашка була довершеної форми.

А все-таки, чому Фуміко принесла «сіно» зі слідами матеріної помади?

Кікудзі не міг збагнути, що спонукало її до цього: дитяча наївність чи жорстока бездушність?

Проте відчував, яка вона безборонна.

Він крутив чашку на всі боки, але торкнутися пальцем її вінець не наслідився.

Фуміко, певно, хотіла подарувати йому цю чашку, але пропустила нагоду й нічого не сказала. Чи подумала, що чашка йому не сподобалась?

Із саду повернулася зсутулена Тікако.

– Кікудзі-сан, ви не дасте нам глечик Оота-сан?

– Може, обійдеться нашим? Та ще тепер, коли завітала Фуміко-сан...

– Саме тому й прошу. Візьму його з собою, коли будемо згадувати про Оота-сан.

– Але ж ви ненавиділи її! – сказав Кікудзі.

– Ненавиділа? Просто ми різні люди. Чи ж можна ненавидіти небіжчицю?.. Якщо й було між нами непорозуміння, то лише через несхожість вдачі. Та, зрештою, я бачила її наскрізь...

В кімнату зайшла Фуміко й сіла біля порога.

Тікако обернулася до неї; ліве плече її піднялося.

– Фуміко-сан, можна взяти «сіно» вашої матері?

– Будь ласка, – відповіла Фуміко.

Кікудзі вийняв глечик із стінної шафи.

Тікако заткнула віяло за пояс і, взявши «сіно» під пахву, подалася у чайний павільйон.

IV

Тікако швидко прибрала чайний павільйон – їй це не первина.

– То як, вдало підібрано посуд до цього глечика?

Вона зверталася до Кікудзі, але він не знайшов, що відповісти. Фуміко теж мовчала. Обоє дивилися на «сіно».

Ще недавно цей глечик з квітами стояв перед останками пані Оота, а от сьогодні йому вернули колишню роль – служити посудом на чайній церемонії. Хто тільки не торкався його! Колись пані Оота, а ось зараз над ним чаклує Тікако. Після смерті пані Оота він перейшов до Фуміко, а та подарувала його Кікудзі.

Незвичайна доля в цього глечика... Зрештою, з чайним посудом таке буває часто.

Минуло триста, а то й чотириста років, як виготовили цей глечик. Хто користувався ним перед панею Оота, чиї долі залишали на ньому невидимий слід?

– Поряд з жаровнею і чайником це «сіно» – справжній красень. – Кікудзі повернувся до Фуміко. – Своєю міцністю він навряд чи поступиться залізу.

Біла полива «сіно» з глибини випромінювала лагідне сяйво.

Кікудзі сказав Фуміко по телефону, що хоче з нею зустрітися, коли подивився на цей глечик.

Можливо, й тіло її матері випромінювало внутрішнє світло.

Тікако теж милувалася глечиком.

– «Сіно» оживає лише тоді, коли служить для чайної церемонії. Просто гріх ставити в ньому букет європейських квітів.

– А от мама ставила квіти, – сказала Фуміко.

– Аж не віриться, що перед нами «сіно» вашої матері! Гадаю, вона сама була б цьому рада.

Невже Тікако глузує?

Фуміко спокійно відповіла:

– У матері він був як ваза для квітів... Що ж до мене, то я полишу займатися чайною церемонією.

– Не кажіть!.. – Тікако оглянулася. – Мені здається, я відразу заспокоююсь, щойно переступаю цей поріг. А я ж відвідала не один такий павільйон. – Вона звернула погляд на Кікудзі. – Кікудзі-сан, наступного року минають п'яті роковини з дня смерті вашого батька. Влаштуйте цього дня чайну церемонію.

– Треба подумати... От було б кумедно поставити перед гістьми не справжнє чайне начиння, а підробки!

– Що ви кажете! Серед посуду вашого батька немає жодної підробки.

– Справді? Все одно було б кумедно! Чайна церемонія з підробками... – Кікудзі звернувся до Фуміко. – Мені здається, наче в цьому павільйоні завжди витає запах цвілі й отруйних випарів. То, може, чайна церемонія з підробленим посудом розжене цю отруйну атмосферу. Після таких поминок я розпрощаюся з чайною церемонією. Зрештою, я й раніше не цікавився нею...

– Ви хочете сказати, що вам обридло, коли стара Курімото приходять провітрювати чайний павільйон?

Тікако заходилась перемішувати чай.

– Таки правда ваша!

– Бувши вами, я б не послішала. Спочатку заведіть нових друзів, а вже тоді поривайте з давніми.

Показуючи очима, що все готово, Тікако поставила перед Кікудзі чашку.

– Фуміко-сан наслухається ваших жартів і подумає, що «сіно» – пам'ятка про

матір – потрапило в погані руки. Коли я дивлюсь на цей глечик, мені здається, ніби на ньому відбилосся обличчя вашої матері.

Кікудзі поставив чашку на тацю і глянув на «сіно».

Що вона там побачила?.. На чорній лакованій покришці видно скоріше її власне обличчя.

Фуміко сиділа в задумі.

Тікако, що здавна ненавиділа пані Оота і її доньку, й тепер намагалась образити Фуміко, та дівчина не сердилась.

Мабуть, вона поринула в таку безпросвітну тугу, що образи пролітали повз її вуха... А може, приголомшена материною смертю, вона піднеслася над мирською суєтою?.. Або ж, успадкувавши від матері чисту душу, не вміє опиратися ні собі, ні комусь іншому.

Але ж і він, Кікудзі, не дуже намагався захистити Фуміко від дошкульних випадів Тікако...

Спіймавши себе на цій гадці, Кікудзі подумав, що й він – дивна людина.

Та найстрашнішим було те, що Тікако сидить і спокійно сьорбає чай.

Подвійна зірка

I

До Кікудзі завітала Тікако й повідомила, що і Фуміко, і Юкіко одружилися.

Так чи інак, а звістка про одруження Юкіко вразила Кікудзі в саме серце, й він жадібно, немов тамуючи спрагу, намагався викликати в пам'яті її образ.

Кікудзі бачив Юкіко лише двічі.

Вперше – на чайній церемонії в храмі Енгакудзі. Тікако навмисне веліла Юкіко виконати чайний обряд, щоб Кікудзі міг її добре роздивитися. В його уяві виринула зграбна постать дівчини, її стримані, граціозні рухи, легка тінь листя на сьодзі й м'які відблиски світла на святковому кімоно та волоссі. Виразно бачив він червону серветку й рожеве крепдешинове фуросікі з білими журавлями. Лише одного він не міг пригадати – її обличчя.

Вдруге Кікудзі бачив її в себе дома. І тоді Тікако влаштувала чайну церемонію. А наступного ранку йому здавалося, ніби в чайному павільйоні витає аромат Юкіко. Як зараз, Кікудзі бачив перед собою обі з вибитими на ньому боровими півниками. Його пам'ять схопила окремі деталі її вбрання, а от обличчя не зберегла.

Очі й щоки Юкіко були для Кікудзі невловимі, як світло, зате родима пляма на грудях Тікако набрала в його уяві конкретного, як ропуха, вигляду.

Хоча на галереї було темно, Кікудзі здогадувався, що на Тікако довге спідне кімоно з конопляного крепу. З-під такої тканини навіть при світлі нічого не побачиш. Та Кікудзі бачив родиму пляму. І саме тому, що навколо була темрява.

– Кікудзі-сан, як же так? Ви кажете, що Юкіко гарна дівчина, і самі ж випускаєте її з рук. Такої, як вона, не знайдете на цілому світі, хоч би все життя шукали... Як це ви не розумієте такої простої речі? – докоряла Тікако. – Ви молодий, недосвідчений, і ніщо вас не обходить. Та зрозумійте, що один необачний крок змінив долю двох людей – вашу і Юкіко-сан. Вона відчувала до вас прихильність. А ви... Якщо вона буде нещасною за іншим, то в цьому й ваша провина...

Голос Тікако був просякнутий отрутою.

Якщо Юкіко вийшла заміж, то навіщо Тікако так розпинатися?

– О, світлячки! Такої пори? – Тікако витягла шию. – Скоро настане час осінніх комах. Невже світлячки ще не відійшли? Наче привиди!

– Служниця купила, – пояснив Кікудзі.

– Від неї такого слід сподіватися. Та якби ви, Кікудзі-сан, цікавилися чайною церемонією, то так не схибили б. Ви musiли б знати, що в Японії кожному своя пора року.

Після такого закиду Кікудзі здалося, що світлячки мерехтять якимось неземним, незвичайним світлом.

– Якби ви були жонаті, то, мабуть, не пустили б у кімнату цього сумного символу пори року, що минула... – Тікако перейшла на задушевний тон. – А я от думала виконати обов'язок перед вашим батьком – висватати вам доньку Інамурів! Та поки ви вилежувалися в темряві й милувалися світлячками, і Фуміко вискочила заміж.

Ця звістка приголомшила Кікудзі більше, ніж заміжжя Юкіко. Йому здалося, ніби земля тікає з-під ніг. Кікудзі заскочили зненацька. Тікако, певне, на це й розраховувала.

– Я теж довго не могла отямитися, коли дізналась. Наче змовились обидві. Та від молоді всього можна сподіватися... Правду кажучи, я рада за Фуміко – хоч не стоятиме вам на заваді. Та от біда – Юкіко-сан теж віддалася заміж. Я ходила як обпльована... І все ваша нерішучість.

Кікудзі невдоволено кривився на кожне слово Тікако і водночас дозволяв їй теревенити про що завгодно. І так бувало завжди.

Вичитуючи йому, Тікако намагалася втертися в довіру і вивідати, що в нього на душі. Кікудзі давно розгадав ці хитрощі. Він відверто опирався їй і остерігався, щоб ненароком не обмовитися. Тікако здогадувалась про це, але вдавала, ніби нічого не помічає, лише іноді давала відчутти, що бачить Кікудзі наскрізь.

Вона рідко докоряла йому чимось несподіваним, а зачіпала в його серці ті струни, які викликали огиду до самого себе.

От і цього вечора, сповістивши про одруження Юкіко й Фуміко, вона стежила, як Кікудзі сприйме новину. «Навіщо воно їй?» – подумав Кікудзі й вирішив пильнуватися. Якщо Тікако раніше хотіла поєднати його з Юкіко, а Фуміко відсторонити, то чого вона лізе йому в душу тепер, коли дівчата повиходили заміж?..

Кікудзі подумав, що слід би ввімкнути світло у вітальні й на галереї. Незручно сидіти з Тікако в темряві – не такі вони й близькі люди.

Кікудзі зателефонувала Фуміко. З'ясувалося, що дівчина не виходила заміж. Кікудзі запросив Фуміко в гості. Вона прийшла раніше і чекала на господаря в саду в затінку олеандра. «Білий і червоний олеандр... Червоний цвіт на тлі цупкого зеленого листя, здавалось, палав вогнем, а білий – дихав прохолодою. М'яко погойдуючись, біле суцвіття огортало Фуміко з усіх боків». Дівчина дивувалася, як Тікако могла сказати, що вона вийшла заміж: «Ми звикли покладатися на людей і вірити, що нас зрозуміють... Та невже так здавалось? А може, то власне відображення в дзеркалі своєї душі?..» В цей час прийшов лист від Фуміко. Дівчина забрала його у Кікудзі і порвала на маленькі шматочки.

III

Звичайна вечеря, замовлена в близькому ресторані, була несмачною. Перед Кікудзі стояло циліндричне «сіно». Як завжди, його принесла служниця. Він одразу звернув на нього увагу. Погляд Фуміко теж зупинився на чашці.

– Ви п'єте з неї чай?
 – Так.
 – От негаразд вийшло... – В голосі Фуміко було менше ніяковості, ніж відчував зараз Кікудзі. – Тільки-но я вам її подарувала, як одразу пожалкувала. І в листі про це написала...
 – Про що?
 – Звісно, про «сіно»... Просила вибачити за такий нікудишний подарунок... У листі я просила, щоб ви розбили чашку і черепки викинули...
 – Розбити?.. Таку річ?.. – Кікудзі намагався заспокоїти войовничо настроєну Фуміко. – Чашку випалили в стародавній печі кілька століть тому. Мабуть, спочатку в ній подавали закуски. А відтоді, як почали з неї пити чай, минуло багато часу. Люди берегли її, як коштовну річ, передавали з покоління в покоління. Можливо, брали з собою і в далеку подорож... Ні, я не послухаю вас, Фуміко-сан.
 Та ще Фуміко сама ж казала, що на вінцях «сіно» зберігся слід материнної помади.

Вона так усоталася в кераміку, що її, мовляв, нічим не витравиш. Справді, Кікудзі не раз і не два ретельно мив її, а темнуватий слід на вінцях чашки не зник. Щоправда, колір у цьому місці був блідо-коричневий, не червоний, тільки з червонястим відтінком – можна було подумати, що то колір вицвілої губної помади. Хоча «сіно» могло мати таке забарвлення. Та й слід цей міг залишитися не тільки від пані Оота, – адже з тієї чашки пила не вона одна. І все-таки пані Оота підносила до губ цю чашку частіше за інших – вона пила з неї щодня.

«Цікаво, вона сама здогадалася пити з неї чай, чи то їй підказав батько?» – подумав Кікудзі.

Він здогадувався, що пані Оота і батько часто пили чай і з парних чашок – червоної і чорної – роботи Рйоню.

Можливо, батько іноді просив пані Оота поставити в глечик «сіно» троянди і гвоздики й милувався прекрасною жінкою зі старовинною чашкою в руці...

Після їхньої смерті глечик і чашка опинилися в Кікудзі. А сьогодні прийшла й Фуміко.

– Це не примха. Я справді хочу, щоб ви розбили чашку, – сказала вона. – Коли я подарувала вам глечик, ви зрадили, і я подумала: в мене є ще одне «сіно», чашка, я теж її вам віддам. Хотіла, щоб ви пили з неї щодня... А тепер мені соромно за такий нікудишний дарунок.

– Таке «сіно» не на будень.

– А все-таки кращих за неї є скільки завгодно. Мені буде прикро, якщо ви будете пити з цієї чашки, а згадуватимете, що є кращій за неї...



▲ «Ранкова слава». Розпис на панно. Судзукі Кіццу (1796–1858), представник школи Рін. Особливостями цього стилю є декоративність, використання яскравих кольорів, позолоти і срібла. Для малювання іпомеї, квітки, що є символом японської поезії, майстер використав кольоро-вечорніло та сусальне золото

У Кікудзі защеміло серце.

Мабуть, Фуміко мріє, щоб пам'ятка про матір була коштовною, щоб Кікудзі, торкнувшись її руками, з любов'ю згадував її саму і матір.

І Кікудзі мимоволі перейнявся цим бажанням – тепер і він ладен був погодитись, що дарунок на спомин про пані Оота має бути якнайкращим.

Певно, це й було заповітною мрією Фуміко. Свідчення тому – глечик «сіно».

Холодна поверхня глечика, що ніби пашіла жаром, викликала в уяві Кікудзі тіло пані Оота. І не було в тій згадці ні краплини сорому, ні каяття – краса перемогала.

Дивлячись на шедевр кераміки, Кікудзі відчував, що пані Оота була довершеним витвором природи. А шедевр недосяжний для осуду.

– Здається, в батька була дорожня скринька для чайного посуду... – вголос міркував Кікудзі. – Напевне, в ній збереглася чашка, гірша за вашу.

– Я хотіла б на неї поглянути. Мабуть, гарна, – мовила Фуміко. – Якщо це «сіно» гірше, то я його розіб'ю, добре?

Спритно виймаючи зернята з кавуна, поданого на десерт, Фуміко наполягала, щоб Кікудзі таки показав їй батькову чашку.

Він звелів служниці відчинити чайний павільйон і вийшов у сад. Таки хотів відшукати скриньку. Фуміко поспішила за ним.

Скринька була в буфеті в мідзуя¹.

Кікудзі приніс її у павільйон і поставив перед Фуміко.

Вона сиділа випростана і якусь хвилину чекала, коли Кікудзі зніме обгортку, а тоді не витримала й простягла руку.

– Можна подивитися?

Фуміко вийняла зі скриньки згорток, очевидно, з чашкою, і, низько схилившись, узялася розв'язувати стрічку. Її пальці злегка тремтіли.

Округлі плечі Фуміко опустилися вниз, і Кікудзі знову впала в очі її довга шия.

Його приваблювала опукла мочка вуха і стулений рот з ледь-ледь відкопленою нижньою губою на поважному обличчі дівчини.

Це була маленька чашка «карацу»², теж, здається, для щоденного вжитку.

– Міцна, витриманих ліній. Куди гарніша за «сіно».

– Хіба можна порівнювати «сіно» й «карацу»?..

– А чому ж ні? Досить поставити їх поруч, як одразу видно, котра гарніша.

Коли обидві чашки стали поряд, погляди Кікудзі й Фуміко раптом зустрілися і в ту ж мить звернулися на чашки.

Кікудзі квапливо сказав:

– Та це ж чоловіча й жіноча чашки! Коли поставити поруч, відразу видно.

Фуміко кивнула. Здавалось, вона не могла промовити й слова.

І для Кікудзі власні слова прозвучали дивно.

– Напевне, це була улюблена чашка вашого батька, і він брав її з собою в подорожж... Вона в його стилі.

Здавалось, Фуміко не помічала, що грається з вогнем.

Кікудзі не вистачило духу сказати, що «сіно» нагадує йому про її матір. Дві чашки стояли перед ним, як дві душі – батькова і пані Оота.

Стародавні чашки... Їм, певне, років триста-чотириста, а скільки в них свіжості!.. Здавалось, життя б'ється під їхньою гладенькою поверхнею.

Кікудзі дивився на чашки, а йому ввижалися його батько і мати Фуміко такі ж чисті й непорочні.

На восьмий день після смерті пані Оота Кікудзі признався, що йому страшно залишатись наодинці з Фуміко. А от зараз відчуття провини наче й не було. Невже воно вивітрилося під впливом чудової кераміки?

¹ Мідзуя – кімнатка для миття чайного посуду.

² «Карацу» – керамічні вироби з міста Карацу і його околиці.

– Яка краса... – промовив Кікудзі ніби сам до себе. – Батько возився з чашками, хоч таке заняття і не в його вдачі... Мабуть, хотів заглушити цим докори сумління...

– Докори сумління?..

– Бо дивишся на чашку і забуваєш, що в її колишнього власника могли бути гріхи... А батько прожив лише часточку того, що випало на долю цієї чашки.

– Смерть іде за нами по п'ятах. Який жах!.. Чого я тільки не робила, щоб забути про мамину смерть! А вона все стоїть за кожним із нас...

– Правду кажете... Коли весь час думаєш про мертвих, то здається, ніби й сам неживий, – сказав Кікудзі.

Кікудзі запропонував Фуміко приготувати чай у «карацу» і «сіно» так, наче вони в дорозі.

Дівчина згідливо кивнула.

– Тоді я зможу ще раз випити з маминої чашки перед тим, як її розбити...

IV

Тієї ночі Кікудзі ніяк не міг заснути. Коли в щілинах віконниць замерехтів світанок, він устав і подався у чайний павільйон.

У саду, на плиті перед кам'яним умивальником, валялись уламки «сіно». Кікудзі склав до купи чотири великих черепки, і в його долоні з'явилася чашка. Лише на її вінцях бракувало шматочка.

Кікудзі взявся його шукати, але невдовзі облишив.

Він кинув уламки на землю.

Учора ввечері Фуміко шпурнула чашку на кам'яний умивальник. Кікудзі навіть не встиг її зупинити.

Він не помітив, як вона несподівано вискочила з чайного павільйону. В нього тільки вихопилось:

– О-о-о!

Кікудзі не кинувся шукати черепків у темряві, а підтримав Фуміко за плечі. Бо вона знеможено присіла на плиті й от-от ладна була повалитися на землю.

– У вас є гарніше «сіно»... – прошепотіла вона.

Фуміко таки переживала, що Кікудзі порівняє її чашку з іншою, кращою...

Пізніше, коли він ніяк не міг заснути, ті слова пролунали в його душі сповненим болю прозорим тоном.

Дочекавшись світанку, Кікудзі вийшов у сад поглянути на розбиту чашку.

Однак угледів зірку і кинув черепки на землю...

Кікудзі знову підвів погляд угору і аж ойкнув.

Зірки вже не було. Поки він збирав черепки, ранкова зоря сховалася за хмарою.

Кікудзі, немов ошуканий, якийсь час дивився на схід.

Невже хмара заслонила зірку?.. Над дахами будівель, там, де обривалися хмари, рожево займався небосхил.

Жаль було кидати розбиту чашку. Та й тут її могла побачити Тіако.

«Фуміко вмисне її розбила, тож навіщо зберігати черепки?» – вирішив, але передумав, загорнув їх у папір і, сховавши у стінну шафу, забрався під ковдру.

«Власне, чого Фуміко так боїться порівняння?.. З чим і коли міг би він порівняти це “сіно”?.. Звідки в неї той страх?» – мучився здогадами Кікудзі.

Після вчорашнього вечора Кікудзі й не думав порівнювати Фуміко з кимось. Для нього вона стала незрівнянною. Стала його долею.

Досі Кікудзі завжди пам'ятав, що Фуміко – донька пані Оота. Тепер Фуміко була тільки Фуміко.

Нарешті Кікудзі вирвався з огидної чорної опони, що затуляла йому світ.

З контори Кікудзі подзвонив у крамницю, де працювала Фуміко.

Але там її не було.

Після роботи Кікудзі розшукав будинок за парком Уено, де Фуміко наймала кімнату. Вдома її теж не було.

За ворітьми Кікудзі озирнувся. Шукав очима кімнату Фуміко, але так і не знайшов. Двоповерховий будинок був досить пристойний, з невеличким садком.

Кікудзі згадав слова Фуміко: «Смерть іде за нами по п'ятах», – і в нього задерев'яніли ноги.

– Не могу повірити, що вона померла! – мовив він сам до себе.

Як же Фуміко могла померти, коли його самого повернула до життя?..

– Зосталася на мою голову тільки Курімото... – ніби випльовуючи злобу в обличчя уявному ворогові, проказав Кікудзі й поспішив у затінок дерев парку Уено.

Переклад з японської Івана Дзюба

1. Як ви розумієте вислів «красою Японії народжений»?
2. Визначте елементи сюжету повісті. Поясніть символіку її назви. Чи можна стверджувати, що повість має відкритий фінал?
3. Чому європейці вважають повість «Тисяча журавлів» загадковою?
4. Коли і за яких обставин відбуваються в повісті чайні церемонії? Хто в них бере участь? Яка мета проведення церемонії? Як її сприймають учасники церемонії? Оформіть свої спостереження у вигляді таблиці. Як пов'язана чайна церемонія з композицією повісті?
5. Прослідкуйте, як саме старовинні чашки для чайної церемонії пов'язані з долями героїв повісті.
6. Перед яким життєвим вибором стоять герої цього твору? Чи можуть європейці повною мірою зрозуміти їхні проблеми? Відповідь аргументуйте.
7. У повісті «Тисяча журавлів» особливе місце посідає природа. Зверніть увагу на квіти, згадані на сторінках твору. Чи можна стверджувати, що вони мають особливе смислове навантаження? Як можна витлумачити порівняння іпомеї із трьохсотлітньою динькою?
8. Порівняйте зображення природи в повісті Ясунарі Кавабати та хайку Мацуо Басьо. Свої спостереження оформіть у вигляді схеми.
9. Доведіть на прикладах із тексту, що однією з провідних проблем є пошук гармонії людини та природи.
10. Яким ви уявляєте характер Кікудзі? Спробуйте відтворити його психологічний портрет.
11. Наведіть приклади використання письменником місцевого колориту. Чи дізналися ви щось нове про Японію і японців?
12. *Мистецький проект.* Використовуючи інтернет та інші джерела інформації, підготуйте мультимедійну презентацію, пов'язану з історичними постатями, згаданими в повісті «Тисяча журавлів» (наприклад, «Орібе Фурута – майстер чайної церемонії»).

Модерністські та неоавангардистські тенденції у драматургії другої половини ХХ ст.

Одним із найпомітніших літературних явищ другої половини ХХ ст., вплив якого відчутний і в ХХІ ст., був «театр абсурду» (або «антидрама»). Центральною категорією нової авангардної театральної естетики стало поняття «**абсурд**» (від латин. *absurdus* – недоречний, безглуздий), запозичене із філософії екзистенціалізму (Альбер Камю, Жан-Поль Сартр). Приміром, твір Камю «Міф про Сізіфа» мав промовистий підзаголовок «Есе про абсурд». Цим поняттям творці драми абсурду позначали споконвічний конфлікт людини й довкілля, особистості й суспільства, індивідуальності й натовпу, а також брак логічних, причиново-наслідкових зв'язків у діях людини й людства, і, як наслідок, – трагічну розгубленість, покинутість, відчуженість людської особистості, ба навіть неможливість використання мови для спілкування між людьми.

Виникнення «**театру абсурду**» пов'язують із паризькими прем'єрами «класичних» абсурдистських п'єс: «Голомоза співачка» Ежена Йонеско (1950) і «Чекаючи на Годо» Семюеля Беккета (1952). Розповідають, що перед прем'єрою останньої в Парижі висіли афіші з написом: «Дурнів просимо не приходити!». Можливо, Беккет передбачав, що публіка, яка звикла до традиційного театру, не сприйме стилістики драми абсурду, тож завчасно попереджав паризьких театралів про ймовірний естетичний шок. А можливо, це був такий собі рекламний хід, бо якщо просили не приходити лише дурнів, то той, хто таки прийшов, автоматично потрапляв до розряду НЕ-дурнів, тобто розумних... Хай там як, а результату було досягнуто: аншлаґ! А незабаром, коли «театр абсурду» став модним, його почали відвідувати і представники богеми, і можновладці. Щиро кажучи, майже ніхто не розумів, що саме відбувається на сцені. Бо там, згідно з естетичною програмою абсурдистів, «не відбувалося нічого», принаймні нічого НЕабсурдного. Однак, немов придворні у відомій казці Г. К. Андерсена «Нове вбрання короля», усі боялися говорити про те, що бачили насправді. Лише Томас Манн зізнався: «Я заснув, чекаючи на Годо»...

Вистави Йонеско і Беккета буквально ошелешили глядачів безглуздім персонажів і ситуацій, бо абсурдним у них було геть усе. Приміром, у «Голомозій співачці» абсурд починається вже з назви, адже у творі на якусь «голомозу співачку» навіть натяку немає! Йонеско пояснив, що задум п'єси в нього виник після прочитання... підручника з англійської мови! Драматурга розсмішили вигадані мовленнєві ситуації, коли близькі родичі (чоловік/дружина; донька/батько) абсолютно серйозно розмовляли одне з одним про якісь банальності. «Дорогий батьку, – кидає репліку донька за сніданком, – ти знаєш, яке місто є

► Том Вессельман. Натюрморт № 28. 1963

Том Вессельман (1931–2004) – американський художник, один із найвидатніших представників художнього стилю поп-арт.



столицею Великої Британії?». Прожувавши шматок круасана й готуючись запити його склянкою чаю «English Breakfast», батько спокійно відповідає їй: «Дорога дочко, Лондон є столицею Великої Британії... Оцю банальну «штампованість» черствих реплік щодо якихось розмовних тем майбутній автор «Голомозої співачки» відчув як іронію або гротеск, як символ абсурдності людського буття. Недаремно ж критики називали Йонеско «їдким спостерігачем, безжальним колекціонером людської глупоти та неперевершеним знавцем дурнів». Тож цей абсурдно-штучно-шаблонний стиль спілкування Йонеско зробив своєрідним «камертоном» усієї драми абсурду, де персонажі з надзвичайно серйозним виглядом роблять... дурниці. Наприклад, герої «Голомозої співачки» начебто й спілкуються один з одним, проте по суті кожен із них говорить про себе й для себе. Та й вистава відбувається під супровід *«абсурдного* годинника», який відбиває «час навпаки»: то сім разів, то раптом три, а то й зовсім замовкає...

Яскравими представниками «театру абсурду», крім згаданих Е. Йонеско й С. Беккета, були Жан Жене, Артюр Адамов (Франція); Фернандо Аррабаль (Іспанія); Діно Буццаті, Еціо Д'Ерріко (Італія); Гарольд Пінтер, Норман Сімпсон (Англія); Станіслав Віткевич, Славомир Мрожек (Польща). А «класичними» й знайомими у світі драмами абсурду поруч із «Голомозою співачкою» і «Чекаючи на Годо» стали також «Носороги» й «Стільці» Ежена Йонеско, «Щасливі дні» Семяела Беккета, «Балкон» і «Служниці» Жана Жене, «Пародія» Артюра Адамова, «Танго» Славомира Мрожека; «Шевці» Станіслава Віткевича. Дехто відносить до абсурдистських також п'єси «Гостина старої дами» Фрідріха Дюрренматта, «Санта-Крус» Макса Фріша.

Письменник тонкої інтуїції

ЕЖЕН ЙОНЕСКО

«Носороги»

Біля витоків драми абсурду стояв француз румунського походження Ежен Йонеско. Він вважав, що театр авангарду допоможе знову віднайти свободу. На його думку, для художника свобода означає не ігнорування норм чи законів і не втечу в ірреальне. Свобода уяви – це зухвалість творіння. Шляхи уяви незліченні, а сила уяви не знає кордонів.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ



▲ Ежен Йонеско

Мій театр – це посміх: і сміховинним мені видається не якимсь певним суспільством, а людиною як такою.

ЕЖЕН ЙОНЕСКО (1909–1994)

Ежен Йонеско народився в Румунії, дитячі роки провів у Парижі, тому рідною для нього була мова матері-француженки. Родина повернулася до Румунії, коли хлопцеві виповнилося тринадцять років. Закінчивши Бухарестський університет, Йонеско викладав французьку і писав літературно-критичні статті. 1938 року повернувся до Франції, щоб стати її повноправним громадянином і посісти гідне місце поміж французьких письменників. Однак спершу довелося виправляти помилки в чужих рукописах, працюючи коректором в одному з паризьких видавництв, і мріяти, як хтось колись так само вноситиме правки і в його твори...

Перша п'єса драматурга «Голомоза співачка», прем'єра якої відбулася 1950 р., слави авторові не принесла.

Тільки 1954 р. після постановки драми «Амадей, або Як його позбутися» про автора заговорили, що допомогло йому повернутися до своїх попередніх п'єс і здобути запізніле визнання глядачів. Йонеско перетворився на живий міф драми абсурду. Його життя котилося уторованим шляхом: нові твори – прем'єри – зливи різноманітних рецензій – академічне визнання. 1970 року Йонеско обрали членом Французької академії.

Його п'єси, як і твори інших абсурдистів, із великим успіхом ішли на сценах усього світу, однак не у СРСР. Спочатку радянське літературознавство спокійно сприйняло авангардні шукання драматургів: мова ж іде про безглуздість, абсурдність капіталістичного світу... Але одного разу, після коментаря Йонеско до п'єси «Носороги», все змінилося докорінно.

Зазвичай Йонеско відмовлявся від будь-яких тлумачень або коментарів своїх творів, надаючи повну свободу інтерпретацій режисерам, глядачам і читачам.

Тож в одній із перших паризьких постановок (1960) відомий французький режисер Жан-Луї Барро надав п'єсі яскраво вираженого антифашистського звучання. До ревіння носорогів додалися впізнавані кроки кованих чобіт солдатів вермахту, а також популярна в них під час Другої світової війни пісенька «Лілі Марлен». Згодом під час інтерв'ю у драматурга запитали: «Чи згодні ви з тим, що у вашій п'єсі мова йде про те, що робить із суспільством фашизм?». Йонеско відповів, що «“Носороги” – це, безсумнівно, антинацистський твір, але передовсім ця п'єса проти колективних істерій і епідемій... які є виправданням різних ідеологій», тож він мав на увазі будь-яку тоталітарну систему, в тому числі й Радянський Союз... Через це Йонеско перетворився на «ворога СРСР», перекиривши своїм творам шлях до радянського глядача. Драма абсурду прийшла до театральних підмостків колишнього Радянського Союзу лише через тридцять років, аж на початку 1990-х...

П'єса «Носороги»

Одним із поштовхів до написання драми «Носороги» стали враження французького письменника Дені де Ружмона від демонстрації нацистів на чолі з Гітлером у Нюрнберзі (1936): «...Здалека люди з натовпу, як шалені, вигукували ім'я цієї страшної людини. Гітлер наближався, і з його наближенням зростала хвиля психозу, що захоплювала дедалі нових людей». У цій історії намічені дві тенденції, згодом утілені в «Носорогах» як дві провідні тематико-сюжетні лінії – розвиток колективної істерії та ірраціональний опір масовому психозу.

Відомо, що «Носороги» відображають почуття Ежена Йонеско перед від'їздом із Румунії в 1938 р., коли дедалі більше його знайомих приєднувалися до фашистського руху «Залізна гвардія». Він розповідав: «Як завжди, я віддався своїм думкам. Усе життя я пам'ятав, як був приголомшений можливістю маніпулювати думкою, його миттєвою еволюцією, силі його зарази, що перетворюється на епідемію. Люди дозволяють собі несподівано прийняти нову релігію, доктрину, віддатися фанатизму. ...У такі моменти ми стаємо свідками справжньої ментальної мутації. Не знаю, чи помічали ви, якщо люди не поділяють ваших поглядів, і ви перестаєте їх розуміти, а вони – вас, створюється враження протистояння монстрам, наприклад носорогам. У них перемішується щирість із жорстокістю. Вони в'ють вас із чистою совістю. За останні чверть століття історія показала, що люди не лише ставали схожими на носорогів, але перетворювалися на них».

Ще одним джерелом своєї п'єси Йонеско назвав твір Ф. Кафки «Перевтілення». Його зацікавила техніка втілення ідеї твору за допомогою «ситуації метаморфоз», перетворення людини на нелюдину: герой Кафки став комахою, герої Йонеско – носорогами.



▲ Ежен Йонеско. Серія «Кола і квадрати». Літографія

► Плакат до вистави за п'єсою Ежена Йонеско «Носороги» для Театру на Подолі. Художник Андрій Будник, представник сучасного українського мистецтва, працює в галузях плаката, графічного дизайну, книжкової та станкової графіки, живопису



Підкреслені абсурдність сценічної дії та безглуздість діалогів ранніх драм Йонеско в «Носорогах» змінилися послідовним розвитком дії та єдиним сюжетним стрижнем. П'єса складається з трьох дій. У першій абсурдна ситуація лише намічається: не знати звідки з'являється носоріг. У другій ситуація ускладнюється: з'являється загроза масового оносороження. А в третій – абсурдна ситуація досягає свого апогею. Простежуючи етапи цього процесу, Йонеско відкриває в нібито абсурдній навалі «оносорожування» певну логіку, яка відображає закономірності поширення будь-якої колективної ідеї чи психозу.

Рухом сюжету, взаємозв'язком реплік Йонеско в «Носорогах» певною мірою відходить від статичної форми антидрами, де, згідно з естетичною програмою авангардистів, «нічого не відбувалося, ніхто не приходив, ніхто не йшов геть» (С. Беккет). (На відміну від класичної драми, де, за визначенням Аристотеля (IV ст. до н. е.), має бути «відтворення дії... дією».) Йонеско немовби знову «згадав» про (хай і абсурдну, але логічну!) дію та повернув її на сцену. У безликих персонажів-маріонеток з'являються імена: Беранже, Жан, Дезі... Але, попри все це, дійові особи «Носорогів» так і залишилися масками, що втілюють різні моделі соціальної поведінки, а в підсумку, за задумом Йонеско, становлять **універсальну модель людства**.

Місце дії драми «Носороги» – невелике провінційне містечко. Рівень інтересів його мешканців наочно ілюструє стереотипність мислення, рутинного існування, філістерський культ «здорового глузду» та особистого благополуччя. Поміж «охоронців» прописних істин окремо стоїть фігура Беранже, котрий живе всупереч усталеним нормам. Він зневажає все те, що його співгромадяни вважають «цінником» на людині: підкреслену охайність, педантичність, шизофренічну схожість думок. Менторські висловлювання жителів містечка щодо повсякденних речей звучать як монотонне повторення раз і назавжди зазубрених прописних істин або гасел. Чимось вони нагадують чи то вже згаданий підручник з англійської мови, чи то овець із Оруеллового «Колгоспу тварин», які призви-чаїлися повсякчас бекати «Чотири ноги – добре, дві ноги – погано».

На відміну від переважної більшості своїх співгромадян, Беранже не прагне досягти успіху, не хоче робити кар'єри. Йому не властиві практицизм і звичка підкорятися не роздумуючи. Отже, з позиції «здорового глузду», Беранже – невдаха. Він бідує, оскільки нехтує загальноприйнятими стандарти поведінки. А ось Жан є повною протилежністю Беранже. З висоти власного добробуту він повчає свого приятеля. Пафос його «уроку» укладено в розхожих істинах, за висловом Беранже, «заношених до дірок» занадто частим ужитком.

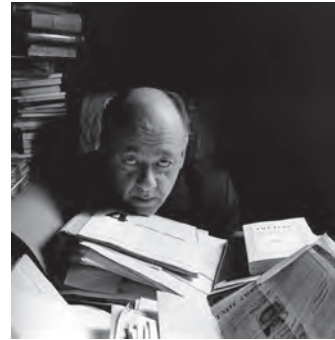
Вторгнення «носорожачої» хвороби обивателі сприймають як чергову необхідність, якій слід підкоритися, щоб не запідозрили в неблагонадійності. Кожен

прагне «носорожитися» якомога швидше. Одними з перших змінили шкіру на носорожачу чиновники – соціальна категорія, для якої вміння підкорятися без роздумів є найвищою чеснотою. «Правила гри» припускають лише два варіанти вибору: ті, хто вчасно «носорожився», процвітають, а ось ті, хто «носорожитися» не встиг або не захотів, приречені бідувати. До останніх належить Беранже, котрий активно опирається епідемії, прирікаючи себе на ізоляцію та вигнання: «Самотність тисне на мене. Суспільство теж». Але відбулося головне: своїм протистоянням загальній істерії Беранже звільнився від ниточок маріонетки, тож «ляльковод» ним не керуватиме.

«Носороги» – дуже складний символ, що допускає багатозначність прочитання, зокрема, це:

- ▶ небезпека будь-яких колективних психозів, що загрожують свободі особистості;
- ▶ стихія конформізму як живильне середовище для всіх форм тоталітаризму;
- ▶ метафора фашистської (радянської, будь-якої тоталітаристської) чуми та ін.

Пародіюючи парадоксальні, безглузді сторони людського існування, драматургія Е. Йонеско апелює до розуму людини, змушує змінити узвичаєний плин мислення: «Ми – я, почали показувати світ і життя в їхній реальній, справдешній, а не глянсованій, не підцукрованій парадоксальності. Театр покликаний вчити людину свободи вибору, вона не розуміє ані власного життя, ані самої себе. Ось звідси, із самого цього людського життя і народився наш театр».



▲ Ежен Йонеско

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

НОСОРОГИ (скорочено)

П'єса на три дії і чотири картини

Дія перша

Майдан провінційного містечка. Це неділя, майже опівдні, влітку. Жан і Беранже прийдуть і сядуть за стіл на терасі. Коли завіса піднімається, сцену з правого боку в лівий мовчки перетинає жінка, несучи в одній руці порожній кошик для харчів, а в другій – ката. Бакалійниця відчиняє двері крамниці й дивиться, як вона йде. З правого боку виходить Жан, водночас із лівого – Беранже. У Жана рожеве обличчя, одягнений він дуже дбайливо: каштановий костюм, червона краватка, накладний крохмалений комірець, каштановий капелюх. Черевики жовті й добре начищені. Беранже неголений, без капелюха, волосся скуйовжене, одяг обшарпаний. Усе в ньому виказує занедбаність, вигляд утомлений, оспалий, час від часу він позіхає.

Жан (ідучи з правого боку). Нарешті з'явилися, Беранже.

Беранже (ідучи з лівого боку). Добридень, Жане.

Жан. І, певне, знову спізнилися! *(Подивився на годинник на руці.)* Ми мали зустрітись об одинадцятій тридцять. А вже й полудень от-от.

Беранже. Пробачте. Ви давно вже чекаєте?

Жан. Та ні, щойно прийшов, ви ж бачили.

Ідуть і сідають за столик на терасі кав'ярні.

Беранже. Тоді я не так уже й винен, бо... Й ви теж...

Жан. Ну, я – це інша річ, я не люблю чекати, я не можу гаяти час. Оскільки ви завжди приходите невчасно, я справді прийшов пізніше, саме тоді, коли й сподівався вас бачити.

Жан і Беранже вже сидять.

Беранже. Вип'єте чого-небудь?

Жан. А вас уже зранку сушить?

Беранже. Воно б не так сушило, не така була б жага, якби в небі з'явилися якісь іще мудріші хмари.

Жан. Ну й жалюгідні ж ви, друже.

Беранже. А що, справді жалюгідний?

Жан (і далі придивляючись на Беранже). Прикро, але ваш одяг обшарпаний, сорочка брудна, аж гидко, черевики...

Беранже намагається сховати свої ноги під стіл.

Ваші черевики не чищені... Ото вже занехаяність!.. Мені соромно мати такого друга.

Беранже. Послухайте, Жане. Я не маю ніяких розривок, нуджусь у цьому місці, я не створений для... тієї щоденної роботи в конторі, – цілих вісім годин, а влітку лише тритижнева відпустка! А в суботу надвечір утома найбільша, і тоді, розумієте, щоб забутися...

Жан. Любий мій, працюють усі, і я теж, теж, як усі люди, щодня висиджую по вісім годин у конторі, я теж маю лише двадцять один день відпустки на рік, та однак, однак подивіться на мене. Хай йому біс, та треба тільки захотіти!

Беранже. Ох! Такої волі, як у вас, більше ні в кого нема.

Жан. Я ціную вас, та водночас, коли відкинути дурну соромливість, я вартий більше, ніж ви. Вища людина – це та, що виконує свій обов'язок.

Беранже. Який обов'язок?

Жан. Свій обов'язок, скажімо, службовий...

У цей час звіддала долинає, проте швидко наближається шалений тупіт і сапання звірини, протяжне ревіння.

(До Беранже, майже кричить, щоб його можна було чути за отим гармидером, якого він ще не усвідомлює.) Що там коїться?

Чути, як дуже близько вчвал біжить важка й могутня тварина, чути, як із свистом виривається повітря. Беранже, апатичний і далі, здається, нічого й не чує і спокійно щось говорить Жанові; його губи ворухаються, а що він каже, не чути. Жан підскакує, його стілець падає; дивлячись на лаштунки ліворуч, Жан показує пальцем, а розм'який Беранже все сидить.

Ох! Носоріг!

Біжить куди очі спали, мало вітрин не зачіпає!

Чути, як верещить «А!» якась жінка. Вона й з'являється, вибігає аж на середину сцени; це Господиня з кошиком у руці; як тільки добігла, кошик випадає, харчі розсипаються по сцені, але ката в другій руці вона не випускає.

Зліворуч, услід за Господинею, з'являється елегантний Літній Добродій, метнувся до бакалійної крамниці, штовхає господарів і заходить; а Логік іде вглиб і спирається на стіну ліворуч від дверей до крамниці. Жан і Подавальниця, які стоять, Беранже, який сидить, незворушний і далі, утворюють другу групу. Водночас чути, як зліворуч долинають зойки «ох!» та «ах!», чути тупіт людей, що втікають. По сцені літає курява, здійснена твариною.

Власник (вистромивши голову з вікна над кав'ярнею). Що сталося?

Подавальниця (до Власника). Носоріг!

Власник (з вікна до Подавальниці). Та вам приверзлося! (*Побачивши носорога.*) Ого! Отакої!

Через куряву Беранже лише ледь відвертає голову, він от-от засне, нічого не говорить, а тільки кривиться.

Жан (теж трохи відвертає голову, але жваво). Отакої! (*До Беранже.*) Ви бачили?

Шум і ревіння носорога вже досить далеко; люди стоять, ще дивлячись услід тварині, сидить лише апатичний Беранже.

Беранже (до Жана). Так, здається, то був носоріг! Ну й куряву зняв! (*Витягає хусточку, обтирається.*)

Жан (до Беранже). Що ви на це скажете?

Господиня. А проте я не кинула свого котика.

Власник (стенувши плечима, у вікні). Таке нечасто побачиш!

Господиня (до Логіка; а Літній Добродій тим часом підбирає харчі). Може, потримаєте хвилинку?

Подавальниця (до Беранже та Жана). Що п'ємо?

Беранже (до Подавальниці). Дві ганусівки.

Подавальниця. Гаразд, пане. (*Пішла до дверей у кав'ярню.*)

Бакалійниця заходить у свою крамницю.

Жан (до Беранже). Так усе ж таки, що ви на це скажете?

Беранже (до Жана, не знаючи, що казати). Ну... Нічого. Ну й курява знялася...

Жан (уже сів, але й далі перейнятий носорогом). Все-таки подія незвичайна!

Беранже позіхає.

Беранже (до Жана). Воно й видно, що не можете отямитись. Це був носоріг, ну, звичайно, це був носоріг!.. Він уже далеко... далеко...

Жан. Але постривайте лишень... Де се видано? Носоріг, що гуляє собі містом, – це вас не дивує? Такого не можна дозволити!

Беранже позіхає.

Та ви хоч рота свого затулить!..

Беранже. Аякже, ще б пак... Такого не можна дозволити. Це небезпечно. Я про це й не подумав. Не переймайтеся так, він до нас не дістане.

Жан. В міський уряд треба написати скаргу! Навіщо він узагалі в такому разі?

Беранже (позіхаючи, потім квапливо затулївши рота). Ох! Перепрошую... Можливо, носоріг утік із зоопарку!



▲ Шива Заванхар. Ежен Йонеско (1982). Авторка – іранська художниця, відома своїми карикатурами на багатьох знаменитих людей світу

Жан. Та вам і навстоячки щось сниться!
Беранже. Е... Так, я сплю... Життя – це сон.
Жан (ведучи далі). ...Оце і є той сон, коли ви кажете, що носоріг утік із зоопарку... бо відтоді, як звірі видохли від чуми, в нашому місті вже немає зоопарку... і вже дуже давно...
Беранже (так само байдуже). Тоді, може, з цирку прийшов?
Жан. Про який ще ви цирк говорите?
Беранже. Не знаю... може, якийсь мандрівний.
Жан. Ви добре знаєте, що мерія заборонила всіляким волоцюгам заходити на територію комуни... Ми ще малі були, а вони вже не їздили.
Беранже (намагаючись не позіхнути, проте марно). То, може, він відтоді ховався десь поблизу в лісовому болоті?
Жан (здіймаючи руки до неба). Болото! Болото! Де ви бачили те болото поблизу? На нашу провінцію всі кажуть «мала Кастилія», така вона суха!
Беранже (роздратовано й досить утомлено).

Що я знаю? Може, він ховався під каменем?.. А може, звив собі гніздо на сухій гілляці?

Жан. Якщо маєте себе за дотепника, то знайте, що помиляєтесь! Та ви зануда із... із своїми парадоксами! Та з вами й говорити серйозно не можна!

Беранже. Сьогодні, лише сьогодні... Через те... бо я...

Жан (уриваючи його). Що ви голову мені морочите?

Беранже. Який же ви упертюх!

Жан. Та я ще, по-вашому, й віслюк. Самі бачите, ви ображаєте мене.

Беранже. І на думку такого не спало!

Жан. Якби ж у вас були думки!

Беранже. Я не ображаю. Навпаки. Ви знаєте, як я шаную вас.

Жан. Якщо шануєте, то навіщо суперечите, кажучи, що нема небезпеки, коли носоріг бігає самісіньким центром міста, та ще й у неділю вранці, коли на вулицях повно дітей... і дорослих теж...

Беранже. Ніколи я не казав, що нема небезпеки, коли носоріг бігає по місту. Я просто сказав, що не думав про таку небезпеку.

Жан. Та ви ніколи ні про що не думали!

Беранже. Гаразд, я згоден. Носоріг на волі – це зле.

Жан. Цього не повинно бути.

Беранже. Зрозуміло. Цього не повинно бути. Це навіть просто безглуздя. Та це не причина, щоб сваритися зі мною через ту звірину. Чого вам сікатись до мене через якогось товстошкурного, що випадком пробіг перед нами? Тупе чотириноге, що не варте й однісінького слова! Та ще й люте... І вже зникло воно, більш не існує. Не варто перейматися тим, чого нема. Говорімо про інше, любий мій Жане, говорімо про інше, тем для бесіди не бракує... (*Позіхає, бере чарку.*) Будьмо!

В цю мить справа знову виходять Логік та Літній Добродій і, не припиняючи розмови, йдуть і сідають за столик на терасі кав'ярні, досить далеко від Беранже та Жана, праворуч і позаду від них. Майдан справа наліво перетинає Дезі, молода білява друкарка.

Беранже (помітивши Дезі, швидко підводиться, незграбно зачепивши чарку, та падає й виливається на Жанові штани). Ох! Дезі.

Жан. Обережніше! Ну й незграба. Ви що, дівчини злякались?

Беранже (повертаючись до Жана, як тільки зникла Дезі). Ще раз перепрошую за те...

Жан. Ось що значить пити, підскакуєте й самі не знаєте чого, вже й сили ніякої нема, ви пригнічені, виснажені... Ви самі собі, любий друже, ристе могилу. Ви йдете до загину.

Беранже. Я не так уже й люблю горілку. Звісно, якби не пив, то цього б не було. Мене ніби страх хапає, і я п'ю, щоб не відчувати його.

Жан. Чого ви боїтесь?

Беранже. До ладу й не знаю. Навіть сказати не можу. Почуваю себе таким безпритульним у житті, серед людей, і тоді тягнуся до чарки. Це мене заспокоює, зникає напруження, я забуваюсь.

Жан. Забуття шукаєте!

Беранже. Я втомлений, уже здавна я втомлений. Моє власне тіло стало мені тягарем...

Жан. Та це алкогольна неврастенія, меланхолія пияка...

Беранже (ведучи далі). Щомиті відчуваю своє тіло, ніби воно із свинцю або немов на плечах несуче когось. Я сам до себе не звик. Не знаю, чи я це я. А коли трохи вип'ю, тягар зникає, я впізнаю себе, стаю собою.

Жан. Що за химери! Беранже, подивіться на мене. Я ж важчий од вас. А проте почуваю себе легким, надзвичайно легким! (*Ворушить руками, ніби хоче полетіти.*)

Літній Добродій і Логік, які знову на сцені, розмовляючи, йдуть собі прямо. Саме в цю мить вони проходять повз Жана й Беранже. Одна Жанова рука занадто сильно штовхає Літнього Добродія, той падає Логікові на руки.

Беранже (до Жана). А ви сильний.

Жан. Так, я сильний, і я сильний з багатьох причин. По-перше, я сильний, тому що я сильний, по-друге, сильний, бо маю моральну силу. Я сильний і тому, що не затруений алкоголем. Не хочу вас дратувати, любий друже, але мушу сказати, що насправді тяжкий тільки алкоголь.

Беранже (до Жана). А в мене життєвої снаги зовсім мало. Мабуть, я не відчуваю потягу до життя. Мене пригнічує самотність, і товариство теж.

Жан (до Беранже). Ви суперечите собі. Обтяжує самотність чи велелюдність? Маєте себе за мислителя, а логіки аніякої.

Беранже (до Жана). Жити – це щось ненормальне.

Жан. Навпаки. Найприродніше. Ось і доказ: живуть усі.

Беранже. Але мертві численніші від живих.

Жан. Таж мертві не існують – ще й це треба казати! Го-го! (*Гучний регіт.*) І це вони тягарем для вас? Хіба важить те, що не існує?

Беранже. А я й себе питаю: я існую чи ні?

Жан (до Беранже). Любий мій, ви не існуєте, бо у вас немає думок. Думайте – і будете існувати. Кажете, що життя не цікавить вас. А проте, здається, хтось вас цікавить! Ваша приятелька з контори. Ви ж закохані!

Заперечний рух Беранже.

Беранже (до Жана). Усе ж мені здається, вона вже когось має на прикметі.

Жан (до Беранже). Кого саме?

Беранже. Дудара. Це колега з контори: ліценціат права, юрист із великим майбутнім на службі і з майбутнім у серці Дезі; я з ним і міряться не можу.

Жан (до Беранже). Життя – це боротьба, хто не бореться – боягуз!

Беранже (до Жана). Що ж ви хочете, я роззброєний.

Жан. Озбройтеся, мій любий, озбройтеся.

Беранже (до Жана). Де взяти зброю?

Жан. У самому собі. Силою власної волі.

Беранже (до Жана). Яку зброю?

Жан (до Беранже). Зброю терпимості, культури, інтелігентності.

Беранже позіхає.

Зробіть свій розум швидким і блискучим. Станьте господарем становища. Ось дивіться, замість пити й мучитися потім, чи не краще навіть на роботі бути свіжим і відпочилим? І своє дозвілля можна проводити по-інтелігентному.

Беранже (до Жана). Цебто?..

Жан (до Беранже). Ходіть до музеїв, читайте літературні журнали, відвідайте лекції. Це позбавить страху, сформує ваш розум. І за чотири тижні ви вже будете окультуреною людиною. Замість марнувати всі гроші на горілку, чи не ліпше придбати квитки в театр і подивитися цікаву виставу? Ви хоч знаєте, що таке авангардистський театр, про який зараз стільки говорять? Чи ви бачили п'єси Йонеско?

Беранже. Вже пополудні піду до міського музею. На вечір купую два квитки в театр. Ви ж ідете зі мною?

Жан. Бажаю вам не відступатись від ваших добрих замірів. Але сьогодні в мене дружня вечірка в ресторані.

Беранже (до Жана). Ох! Любий мій, тепер уже ви подаєте поганий приклад! Ви ж ідете впиватися.

Знову чути, як за лаштунками ліворуч швидко наближається ревіння, шалений чвал, дикий тупіт носорожачих копит, потужне сапання, але цього разу у зворотному напрямі, з глибини сцени наперед.

Жан (розлотившись, до Беранже). Любий мій друже, один раз – це ще не звичка. І з вами нічого спільного я не маю. Бо ви... ви... це зовсім не одне й те саме.

Беранже (до Жана). А чому не одне й те саме?

Жан (кричить, аби перекрити шум, що долинає з-за крамниці). Бо я не п'яниця!

Беранже (кричить дуже голосно). Я й не кажу, що ви п'яниця. Але чому в однаковій ситуації я п'яниця, а ви ні?

Жан (до Беранже, теж кричить). Бо все залежить від міри. На відміну від вас, я людина поміркована. (Підводячись, перекидає стільця й дивиться на лаштунки ліворуч, звідки долинає весь той гармидер: там біжить назад носоріг.) Ох! Носоріг!

Беранже (сидить і далі, але цього разу жвавіший). Носоріг! Уже й назад біжить.

Дезі (вийшовши зліва). Ох! Носоріг!

Беранже (помітивши Дезі). Ох! Дезі!

Чути тупіт утікачів, що кричать «ох!», «ах!», як і перед цим. Беранже намагається схопитись, аби його не помітила Дезі. Літній Добродій, Логік, Бакалійниця, Бакалійник виходять на середину майдану й кажуть:

Разом. Отакої!

Чути моторошне нявчання, потім – не менш страшливий жіночий зойк. І тоді, коли шум уже слабшає, з'являється та сама Господиня, що перше була, без кошика, але несе в руках мертвого й заквивавленого kota.

Господиня (плачучи). Він затоптав мого kota, він затоптав мого kota!

Бакалійник, Бакалійниця у вікні; Літній Добродій, Дезі, Логік оточують Господиню й кажуть:

Разом. Ой лишенько, бідолашна тваринка!

Беранже (до Господині). Пані, не плачте, бо й у нас серце розривається!

Дезі (до Беранже). Пане Беранже... Ви тут? Ви бачили?

Беранже (до Дезі). Добридень, панно Дезі, перепрошую, я не мав часу поголитись...

Господиня (плачучи й колисаючи мертвого kota на руках). Мій бідний Міцу, бідний Міцу!

Жан (до Літнього Добродія). Ну, що ви на це скажете?

Бакалійник (до Логіка). Ну, що ви на це скажете?

Бакалійниця (до Дезі, з вікна). Ну, що ви на це скажете?

Літній Добродій (до Господині). Сідайте, любя пані!

Жан. Бідолашна жінка!

Бакалійниця (з вікна). Бідолашна тваринка!

Бакалійник. Таж перед цим він уже пробігав біля крамниці.

Жан (до Бакалійника). Це не той самий!

Бакалійниця. Ох! Так, це той самий.

Дезі. Так це він двічі пробігав?

Власник. Гадаю, що це той самий.

Жан. Ні, це не той самий носоріг. Той перший мав два роги на носі, то був азійський носоріг, а цей має лиш одного рога – це африканський!

Беранже (зненацька розхвилювався, до Жана). Дурниці верзете!.. Та як ви роги помітили! Звір так промчав, що його самого ледь видно було...

Жан (до Беранже). У мене в голові не туманилось. Розум був ясний, і я ху-тенько порухував.

Літній Добродій (до Господині). Вам краще?

Беранже (до Жана). Таж він біг з опущеною головою.

Господиня. Котику мій!

Беранже (роздратувавшись, до Жана). Дурниці! Самі дурниці!

Жан (до Беранже). Що? Ви насмілились припустити, що я кажу дурниці?

Беранже (до Жана). Так, незаперечні дурниці.

Власник (до Жана й Беранже). Панове, панове!

Беранже (до Жана, ведучи далі). ...педант, не впевнений у власних знаннях, бо, по-перше, в азійського носорога один ріг, а в африканського – два...

Решта акторів полишають Господиню й оточують Жана та Беранже, що галасливо сперечаються.

Дезі. Схаменіться, пане Беранже, схаменіться, пане Жане...

Жан (до Беранже). А коли так, ви мене вже не побачите! Я лиш час марную на такого йолопа, як ви. *(Розлотившись, Жан мерщій іде праворуч. Але, замість вийти з миром, обертається до Беранже).* П'яниця!

Всі вражено дивляться на нього.

Беранже (в бік Жана). Я вам не дозволяю!

Всі (в бік Жана). Ох!

Дезі (до Беранже). Не слід було так дратувати його.

Літній Добродій (до Беранже). Гадаю, ви маєте рацію. В азіатського носорога два роги, в африканського – один...

Дезі (до Беранже). Ви обидва винні!

Подавальниця (до Господині). Пані, ходім укладемо його в коробку.

Господиня (аж не тямлячись від ридань). Навіки! Навіки!

Дезі й Подавальниця ведуть Господиню з мертвим котом до дверей кав'ярні.

Беранже (вбік, тоді як решта й далі сперечається про носорожачі роги). Дезі має рацію, не слід було суперечити йому. Шкодную, що не був лагіднішим із ним. Але чому він так затаївся? Я не хотів, щоб він зірвався. *(До решти.)* Він завжди вдається в крайнощі! Завжди хоче вразити світ своєю обізнаністю і навіть не припускає, що може помилитись.

Літній Добродій (до Беранже). А докази у вас є?

Беранже. Які?

Літній Добродій. Щоб довести ваше недавнє твердження, через яке ви поляялися з другом. Звідки ви знаєте, що в одного з двох носорогів два роги, а в другого один? І в якого саме?

Беранже. По-перше, невідомо, чи їх було два. Я навіть гадаю, що був лиш один.

Власник. Припустімо, що їх було два. Котрий же носоріг однорогоий, азіатський?

Літній Добродій. Ні, я гадаю, що два роги в африканського носорога.

Власник. Так котрий дворогий?

Бакалійник. Тільки не африканський.

Логік (виходячи з задуми). Панове, перепрошую за втручання. Питання полягає не в цьому. Дозвольте мені репрезентуватись...

Господиня (в сльозах). Це ж Логік!

Власник. Тоді, пане Логік, будьте ласкаві, скажіть нам, африканський носоріг однорогоий...

Літній Добродій. Чи дворогий...

Бакалійниця. І чи два роги в азіатського носорога.

Бакалійник. Чи, може, один.

Логік. Але насправді питання полягає не в цьому. Ось що я мушу визначити.

Бакалійник. А нам хотілося б знати саме це.

Логік. Панове, дайте мені сказати.

Літній Добродій. Нехай уже каже.

Логік. Ось дивіться, суперечка постала з питання, від якого ви всі несамохіть відхилилися. Бо спочатку ви питали, чи другий носоріг той самий, що й перше був, чи ні. Ось на що треба дати відповідь.

Беранже. А як?

Логік. Отак: ви двічі могли бачити того самого носорога з одним рогом... І теж двічі ви могли бачити того самого носорога з двома рогами.

► Сцена з вистави за п'єсою Ежена Йонеско «Носороги» Національного театру ім. Маріна Сореску в Крайові. Постановка Роберта Вілсона. Румунія. 2014



Літній Добродій (повторюючи). Одного носорога з двома рогами, двічі...

Логік. Отак воно. Також ви могли бачити першого носорога з одним рогом, а потім другого теж з одним рогом.

Бакалійниця. А! Ось воно... Нічого не втямлю.

Логік. В дійсності могло бути й таке: відтоді, як ми бачили першого носорога, він утратив один свій ріг, і той, що пробіг удруге, – той самий, що й перший. А може бути, що обидва носороги з двома рогами, і кожен утратив по одному.

Бакалійник. Може, це й логіка, проте чи можемо ми допустити, щоб наших котів у нас на очах чавили носороги – однорогі чи то дворогі, хай там азіатські чи африканські?

Власник. Він таки правду каже! Хіба ми допустимо, щоб наших котів чавили носороги або ще невідомо хто?!

Бакалійник. Ми цього не дозволимо!

Беранже (сам). Не треба було, не треба було дратувати його!

Виходить Власник з великою чаркою коньяку в руці.

В мене надто тяжко на серці, щоб іти до музею. Окультурюю я якось іншого разу. *(Бере чарку коньяку й п'є.)*

Дія друга

КАРТИНА ПЕРША

Контора адміністративної установи або приватного підприємства, наприклад великого видавництва законодавчих актів. Коли піднімається завіса, актори застигли навколо правого столу. Начальник пальцем показує щось у газеті. Д у д а р, простягнувши руку до Б о т а р а, ніби каже йому: «Ну тепер бачите?». В Ботара руки в кишенях блузи, на губах недовірлива посмішка, він ніби каже: «Ну, мене таким не одуриш». Дезі з аркушами копіювального паперу в руці поглядом шукає підтримки в Дударі.

Усі сперечаються про носорогів. Дезі запевняє, що на власні очі бачила тварин, Дудар із нею погоджується, а Ботар і П а п і л ь й о н не вірять. Коли прийшов Беранже, він підтвердив, що бачив носорога. Ботар продовжує заперечувати і звинувачує Дезі і Беранже у змові. Папільйон помітив, що на роботі відсутній пан Беф.

Саме в цю мить заходить п а н і Б е ф. Під час останньої репліки видно, як вона якомога швидше долає останні сходинки й гвалтовно відчиняє двері.

Вона налякана, каже, що за нею від самого дому гнався носоріг. Він біля дверей. В цю мить загуркотіло. Видно, як від ваги, безперечно значної, обриваються сходи. Зісподу долинає нажахане ревіння. Після того як розвіялась курява від падіння сходів, видно, що сходовий майданчик завис над порожнечою.

Пан Папільйон (на майданчику). Ось він. Унизу! Справжнісінький!

Ботар. Взагалі нічого не бачу. Це ілюзія.

Дудар (обертаючись до Беранже). Ідїть лишень подивіться. Ідїть подивіться на свого носорога.

Дезі. Ох!.. Подивіться... як він крутиться. Наче йому щось болить... чого ж він хоче?

Дудар. Він ніби шукає когось. (*До Ботара.*) Ну, тепер ви бачите його?

Ботар (роздратований). Справді, я бачу його.

Беранже. Він дворогий. Це африканський носоріг або, швидше, азіатський. А! Я вже не знаю, чи в африканського носорога два роги, чи один.

Дезі. Бідолашна тварина, все реве й крутиться. Чого він хоче? Ох! Він дивиться на нас. (*Звертаючись до носорога.*) Котику, котику...

Тим часом, – а носоріг і далі невпинно реве, – пані Беф підвелась і приєдналася до гурту. Якийсь час пильно дивиться, як крутиться внизу носоріг, і зненацька моторошно зойкає.

Пані Беф. Це мій чоловік! Бідний мій Бефе, що сталося з тобою? (*Носоріг відповідає потужним, проте лагідним ревінням.*) Бідолашенький мій, я не можу його так залишити, який же він нещасний. (*Чути ревіння.*) Він кличе мене. (*Ніжно.*) Він кличе мене.

Беранже. Мабуть, слід було б викликати пожежників, щоб вони приїхали із своїми драбинами!

Пан Папільйон. Панно Дезі, підїть у мій кабінет і зателефонуйте пожежникам.

Пані Беф (раптом підводиться). Я не можу його так залишити, я не можу його так залишити.

Пан Папільйон. Якщо хочете розлучитися, то зараз у вас будуть вагомї підстави.

Дудар. І, звичайно, він буде винен.

Пані Беф. Ні! Бідолаха! Тільки не зараз, я не можу кинути свого чоловіка в такому стані.

Ботар. Ви доброчесна дружина.

Біжучи в лівий бік, пані Беф метнулася до сходового майданчика.

Пані Беф (готуючись стрибнути з краю майданчика). Я йду, коханий, іду.

Всі, крім Дезі, яка ще досі телефонує, зібралися на майданчику біля пані Беф, вона стрибає; Беранже, проте, намагається затримати її і зостається з її спідницею в руках.

Чути, як знизу долинає розчулене ревіння носорога.

Пані Беф. Я прийшла, мій коханий, я прийшла.

Дудар. Вона сіла на нього верхи.

Ботар. Амазонка.

Дезі (виходячи). Ледве допросилася тих пожежників!..

Пан Папільйон. Що, скрізь горить?

Беранже. Моя думка така ж, як у пана Ботара. Вчинок пані Беф справді зворушливий, яке в неї серце!

Дезі. Ні, ніде не горить, просто пожежники поїхали до інших носорогів. Повідомлення надходять майже з усього міста. Вранці було сім, а зараз уже сімнадцять.

Пан Папільйон. А по нас вони приїдуть?

Дезі. Так, пожежники приїдуть, вони вже в дорозі!

Пан Папільйон. А робота?

Дудар. Я гадаю, що це надзвичайна ситуація.

Пан Папільйон. Втрачений робочий час треба буде надолужити.

Дудар. Ну що, пане Ботар, для вас носороги ще й досі не стали очевидністю?

Ботар. Ні, пане Дудар, я не заперечую очевидності носорогів, і ніколи цього не заперечував.

Дудар. Ви просто крутій.

Ботар. Повторюю, що ніколи цього не заперечував. Я хотів лишень знати, як далеко це може зайти. Я знаю, як мені бути. Я не просто констатую явище. Я його розумію й пояснюю. Принаймні я міг би пояснити, якби...

Дудар. Ну поясніть нам його.

Ботар. Я вам поясню його... колись пізніше...

Дудар. Чому не зараз?

Ботар (до пана Папільйона з погрозою). Ми це з'ясуємо невдовзі, але без свідків. *(До всіх.)* Я знаю першопричини й прихований бік подій...

Дезі. Що за прихований бік?

Ботар (ведучи далі, наганяючи жах). Я також знаю прізвища всіх, хто відповідатиме за це, прізвища зрадників. Мене не одуриш. Я розтлумачу вам мету і значення цієї провокації! Я викрию призвідців.

Дезі. Таж перед цим ви казали, що в нас галюцинації, нам привиділось.

Ботар. Перед цим – так. А тепер галюцинація перетворилась на провокацію.

Дудар. Ну, тоді як ви пояснюєте цей перехід?

Ботар. Панове, та це секрет полішинеля! Тільки діти нічого в ньому не тямлять. Тільки лицеміри вдають, що нічого не збагнули.

Чути, як під'їздить і сигналить пожежне авто. Завищали гальма, авто зупинилося під вікном.

Дезі. Пожежники приїхали!

Дудар. Аніякого сенсу в цьому, пане Ботар, немає. Носороги існують, ось і все. І це ні про що більше не свідчить.

КАРТИНА ДРУГА

Беранже приходиться до Жана, який у кепському настрої і не виходить зі своєї кімнати. Жан перепрошує за свою поведінку і скаржиться, що йому недобре, наче усередині все кипить. Беранже помічає, що голос Жана змінився. Але останній це заперечує і жаліється, що болить чоло. Через деякий час на лобі у Жана з'являється гуля, його жили понадималися, шкіра грубшає і змінює свій колір. Він говорить, що не вірить у дружбу Беранже, що люди йому гидкі, і, якщо вони стануть йому на дорозі, він їх розчавить, бо у нього є мета і він рветься до неї.

Уже якийсь час Жан ходить по кімнаті від стіни до стіни, наче тварина в клітці. Беранже спостерігає його, час від часу ледь відходить убік, щоб не зіткнутися. Жанів голос усе хрипшає.

Беранже. Не хвилюйтеся, не хвилюйтеся. *(Зазираючи Жанові у вічі.)* А знаєте, що сталося з Бефом? Він став носорогом.

Жан (обмахуючись лапами курточки). Бр-р-р...

Беранже. Та годі вже жартувати.

Жан. Дайте мені дихати. Я маю на це право. Я в себе вдома.

Беранже. Хіба я заперечую?

Жан. Воно й добре, що не суперечите. Мені жарко, жарко. Бр-р-р... Хвилиночку. Піду охолоджусь.

Беранже (поки Жан метнувся до ванної кімнати). В нього гарячка.

Жан у ванній кімнаті. Чути, як він сапає, як дзюркоче вода з крана.

Жан. Так, отже, сміливець Беф став носорогом! Ха! га! га! Він вас одурив, він перебрався. (*Вистромляє голову з ванної кімнати. Він дуже зелений. Гуля над носом уже трохи більша.*) Він замаскувався.

Беранже (*ходячи по кімнаті, не дивлячись на Жана*). Запевняю вас, що так і насправді було.

Жан. Ну хай собі, то його справа.

Беранже (*обертаючись до Жана, що заховався у ванній кімнаті*). Мабуть, не хотів він цього. Перетворення відбулось усупереч його волі.

Жан (*за дверима*). У Бефа було своє приватне життя. В глибині серця він залишив для себе потайний куточок.

Беранже. Я мовчатиму, мабуть, не треба, щоб ви стільки говорили, здається, вам зле від цього.

Жан виходить у кімнату. Беранже, зляканий, ледь відсахується, бо Жан іще зеленіший, говорити йому дуже важко. Його голос невідомий.

Жан. Отже, з власної волі чи ні, та якщо він став носорогом, то це, мабуть, краще для нього.

Беранже. Любий мій друже, що ви кажете? Як можна думати...

Жан. А я вам кажу, що бути носорогом не гірше, ніж людиною. Носороги, зрештою, такі ж, як і ми, і мають однакове з нами право на життя!

Беранже. З умовою, що вони не знищать нас. Ви хоч усвідомлюєте неоднаковість розумових здібностей?

Жан (*ходячи по кімнаті, заходячи й виходячи з ванни*). Гадаєте, що наші в чомусь вищі?

Беранже. Все-таки ми маємо мораль, і, на мою думку, її й порівняти не можна з тим, що в тварин.

Жан. Мораль! Ну, поговорімо про мораль, – а з мене вже досить тієї прекрасної моралі! Мораль треба переступити.

Беранже. А чим ви її заступите?

Жан (*усе ходячи*). Природою! В природи свої закони. А мораль протиприродна.

Беранже. Якщо я правильно зрозумів, ви хочете моральний закон підмінити законом джунглів?

Жан. І я житиму, я житиму за цим законом. Треба відновити підвалини нашого життя. Повернутися до первісної цілості.

Беранже. Але ж поміркуйте, і ви збагнете, що в нас є філософія, певна система неспростовних цінностей, у тварин її нема. Її вивершили століття людської цивілізації.

Жан (*ще у ванній кімнаті*). Зруйнуймо це все, і тоді буде краще.

Беранже. Я не сприймаю вас серйозно. Ви химеруєте, ви просто поет.

Жан. Бр-р-р... (*Він майже реве.*)

Беранже. Я занадто добре вас знаю, щоб вірити, ніби це ваші щирі думки. Бо – і ви це знаєте так само добре, як я, – людина...

Жан (*уриваючи його*). Людина... не кажіть більше цього слова!

Беранже. Я мав на думці людську природу, гуманізм...

Жан. Гуманізмів вже кінець! А ви старий сентиментальний дурник. (*Заходить до ванної кімнати.*)

Беранже. Любий Жане, мені дивно чути таке від вас! Чи у вас голови нема на в'язах? Зрештою, вам подобається бути носорогом?

Жан. А чом ні! Я не маю ваших упереджень!

Виходить Жан у страхітливій подібі. Він уже геть зелений. Гуля на лобі майже стала носорожачим рогом. Жан метнувся до свого ліжка, скидає постіль на підлогу, щось люто бурмоче, чути ще якісь дивні звуки.

Беранже. Але ж не лютуйте так, заспокойтеся! Я вас не впізнаю.

Жан (ледь розбірливо). Жарко... дуже жарко. Роздерти це все, одяг муляє, одяг муляє. *(Скидає піжамні штани.)*

Беранже. Що ви коїте? Ви ж завжди такі сором'язливі!

Жан. Болота! Болота!..

Беранже. Подивіться на мене. Ви, здається, вже й не бачите мене! Ви, здається, й не чуєте мене!

Жан. Чую вас дуже добре! І бачу вас дуже добре! *(З опущеною головою кидається на Беранже.)*

Жан перетворюється на носорога. Коли Беранже покликав на допомогу, то звідусіль висунулися носорожачі морди, а на вулиці бігло носороже стадо, яке Беранже назвав військом.

Дія третя

До Беранже прийшов Дудар. Беранже боїться переродитися у носорога, він навіть перев'язав лоба пов'язкою і весь час прислухається до свого кашлю. Він не може зрозуміти, що стало причиною перетворення людей на носорогів. Дудар уважає, що це може бути якась пошесть і за бажання можна одужати. Беранже боїться виходити на вулицю, а Дудар переко-нує його вийти надвір. Вони стурбовано обговорюють ситуацію.

Беранже. Якби це відбувалось десь інде, в іншій країні, а ми про це дізналися б із газет, то можна було б усе спокійно обговорювати, всебічно вивчати питання, робити об'єктивні висновки. Та коли ви самі серед подій, коли зненацька зіткнулися з брутальною реальністю фактів, то не можна не відчувати себе захопленим безпосередньо, ви надто приголомшені, щоб зберігати свою витримку. І я приголомшений, я приголомшений!!! Я не можу отямитись.

Дудар. А що ви зробите? Чого сподіваєтесь?

Беранже. Поки що не знаю. Я подумаю. Надішлю листи до газет, понаписую маніфести, піду на прийом до мера або, якщо часу не має, до його заступника.

Дудар. Нехай влада сама вживе заходів! Зрештою, я й не знаю, чи маєте ви моральне право втручатись у події. До того ж я й далі думаю, що це несерйозне. Безглуздо, на мій погляд, шаленіти, через те що кільком особам заманулося поміняти шкіру, їм було погано у власній. Вони ж вільні, це їх лиш обходить.

Беранже. Треба перерубати сам корінь зла.

Дудар. Зло, зло! Пусті слова! Хіба можна знати, де зло, а де добро? Звичайно, вподобання в нас різні. Ви передусім за себе боїтесь. Істина саме в цьому, але ви ніколи не станете носорогом, так, справді, у вас нема покликання!

Беранже. Отакої! Отакої! Якщо влада й наші городяни мислять так, як і ви, то вони не зважаться на дії.

Дудар. Проте ж не просити допомоги за кордоном. Це справа внутрішня, стосується тільки нашої країни.

Беранже. Я вірю в міжнародну солідарність...

Дудар. Теж мені Дон Кіхот! Я кажу це без усякого зла, зовсім не ображаю! Самі знаєте, це ж для вашого добра, вам неодмінно треба заспокоїтись.

Дудар говорить Беранже, що пан Папільйон став носорогом. Беранже обурюється, адже обов'язком пана Папільйона було не піддаватися.

Дезі (заходячи). Добридень, пане Дудар.

Беранже. Панно Дезі, знаєте, Логік уже став носорогом!

Дезі. Знаю, щойно я бачила його на вулиці. Як на свій вік, то бігає прудко! В мене є для вас новина: Ботар став носорогом.

Беранже. Це неможливо! Він був проти. Ви, мабуть, переплутали. Він протестував.

Дезі. Я знаю, що він був проти. Та все-таки став носорогом наступного дня, після перетворення пана Папільйона.

Дудар. Він змінив свою думку! Всі люди мають право на розвиток.

Беранже. Але в такому разі можна сподіватись усього! Він пояснював якось?

Дезі. Дослівно отак казав: треба йти за часом! Це були його останні людські слова!

Беранже. Ну хай собі, поміркувавши, я вже не дивуюсь витівці Ботара. Його твердість була тільки вдавана. Звичайно, це не заважає або не заважало йому бути чесним. З чесних людей робляться чесні носороги. Гай-гай! Це тому їх можна дурити, що вони добромисні.

Дудар (до Беранже). Ваше міркування хибне, бо він одразу пішов за начальником, властивим інструментом своєї експлуатації, як він сам говорив. Навпаки, в нього, мені здається, дух єдності переміг анархічні пориви.

Беранже. Це носороги-анархісти, їх же менше.

Дезі. Ця меншість численна, і вона все зростає.

Носорогів стає дедалі більше. Дудар зауважив, що люди вже в меншості. Він вирішив піти від Беранже. Його умовляють залишитися, Беранже говорить, що люди вищі від носорогів. Дудар відповідає, що у нього є совість і він зобов'язаний ділити з товаришами радість і горе. Беранже переконаний, що обов'язок Дудара – свідомо і несхитно опиратися носорогам. Дудар обіцяє зберегти свідомість, і якщо критикувати носорогів, то краще робити це зсередини, а не ззовні.

Беранже. Він пішов до них, де він зараз?

Дезі (підходячи до вікна). З ними.

Беранже (дивлячись у вікно). На вулицях самі лиш вони. (*Підбігає до вікна в глибини.*) Скрізь уже тільки вони! Дезі, це ваша провина... (*Знову дивиться в переднє вікно.*) Скільки око сягає – жодної людської істоти. Всю вулицю загатили. Однорогі, дворогі – половина на половину – більше ніяких ознак відмінності!

Чути потужний тупіт носорожачої ходи. Цей шум, проте, музикальний. Видно, як на стіні в глибині з'являються й зникають стилізовані носорожачі голови, до кінця дії їх стає все більше й більше. Під кінець зображення залишатимуться все довше й довше, зрештою вкриють усю задню стіну і вже не зникатимуть. Незважаючи на свою повторність, голови мають усе гарнішати.

Я люблю вас, Дезі, не покидайте мене ніколи.

Дезі. Коханий, зачини вікно. Від них такий гармидер.

Беранже. Так, так, маєш рацію. (*Зачиняє вікно спереду, Дезі – ззаду. Вони сходяться посеред сцени.*) Коли ми вдвох, я не боюсь нічого, мені все одно. Ох! Дезі, я гадаю, що ніколи вже не зможу кохати. (*Стискає їй пальці руки.*)

Дезі. Бачиш, усе можливе.

Беранже. Як би мені хотілося тобі дати щастя! Ти будеш щаслива зі мною?

Дезі. Чом би ні? Якщо ти будеш щасливим, я теж. Кажеш, нічого не боюсь, а боїшся всього! Що з нами станеться?

Беранже (затинаючись). Мила моя, сонечко моє! Моя радість, люба моя... дай мені свої вустонька, я їй не думав ніколи, що так покохаю!

Дезі. Мій любий, я дуже втомлена. Заспокойся, відпочинь. Сядь у фотель. Ну, як твоя голова?

Беранже. Кохана моя, набагато ліпше.

Дезі. Тоді ми зніmemo цю пов'язку. Вона не личить тобі.

Беранже. Ох! Ні, не чіпай!

Дезі. Але ж її треба зняти.

Беранже. Я боюся, що під нею щось є.

Дезі (знімаючи пов'язку, не зважаючи на заперечення Беранже). Завжди якісь страхи, завжди чорні думки. Бачиш, тут нічого нема. Лоб у тебе гладенький.

Беранже (помацавши чоло). Справді, ти мене звільняєш від комплексів.

Дезі цілує Беранже в чоло.

Що б я робив без тебе?

Дезі. Я вже ніколи не залишу тебе самого.

Беранже. З тобою я вже не знатиму страху.

Дезі. Я відганятиму його.

Беранже. Ми будемо удвох читати книжки. Я стану ерудитом.

Дезі. А найліпше, коли їх поменшає на вулицях, ми довго гулятимем.

Беранже. Так, узбережжям Сени, в Люксембурзький...

Дезі. І в зоологічний сад.

Беранже. Я буду сміливим і сильним. Я теж тебе боронитиму від усяких причеп.

Дезі. Тобі й боронити не доведеться. Любий, ми нікому не бажаємо зла, і нам теж ніхто лиха не зробить.

Беранже. Часом роблять зло й не прагнучи цього. Або ж дають йому поширитись. А я собі завжди дорікатиму, що не був лагідніший із Жаном. Я ніколи не міг довести йому, наскільки вірна й віддана моя дружба. Я був надто нетолерантний до нього.

Дезі. Не мордуй себе. Однак ти робив усе, що міг. А неможливе не робиться. Навіщо ці гризоти? Не думай уже про всіх тих людей. Забудь їх. Годі цих прикрих спогадів.

Беранже. Але я все це бачу, все чую. Ці спогади – реальність.

Дезі. Я й не гадала, що ти такий реаліст, уважала тебе поетичнішим. В тебе що, уяви нема? Є багато реальностей! Вибери ту, яка тобі підходить. Поринай в уявне. Ти отим своїм сумлінням усе тільки псуєш! Мабуть, за нами всіма є провини. Проте і в тебе, і в мене їх менше, ніж у багатьох інших.

Беранже. Ти справді так уважаєш?

Дезі. Ми відносно кращі, ніж більшість людей. У нас є доброта.

Беранже. Таки правда, ти добра, і я добрий. Таки правда.

Дезі. Тоді ми маємо право жити. Це навіть наш обов'язок – удвох, без нікого – бути щасливими, незважаючи ні на що. Винність – небезпечний симптом. Це ознака недоброчесності.

Беранже. Ох! Авжеж, це може привести до такого... (Показує пальцем на вікна, під якими ходять носороги, на стіну в глибині, де з'являється носорожача голова.) ...Чимало з них почали саме з цього!

Дезі. Спробуймо надалі не почувати себе винними.

Беранже. Яка ти розумна, радість моя, богине, сонечко... Я з тобою, еге ж? Ніхто не розлучить нас. Є наше кохання, це єдина істина. Ніхто не має права і ніхто не може відібрати наше щастя, еге ж?

Носороги скрізь, уряд перейшов на їхній бік, а вони знущаються над Дезі й Беранже.

Беранже (їй сам переляканий). Моя люба, не бійся. Ми ж разом, хіба ти не зі мною? Я віджену від тебе будь-який страх.

Дезі. Це, мабуть, наша провина.

Беранже. Годі про це думати. Не треба гризот. Почуття винності небезпечно. Живімо нашим життям, будьмо щасливі. Наш обов'язок – бути щасливими. Вони не лихі, ми їм не робимо ніякого зла. Вони не чіпатимуть нас. Заспокойся, відпочинь. Сядь у фотель. (*Веде її до фотеля.*) Заспокойся!

Дезі сідає у фотель.

Хочеш коньяку, щоб збадьоритись?

Дезі. Мені болить голова.

Беранже (бере пов'язку, яку сам носив перед цим, і пов'язує на голову Дезі). Кохана, я люблю тебе. Не переймайся, це в них мине. Це минуций порив.

Дезі. У них це не мине. Це остаточне.

Беранже. Я люблю тебе, я нестямно люблю тебе.

Дезі (знімаючи пов'язку). Хай буде, що буде. А що, по-твоєму, можна тут зробити?

Беранже. Вони всі збожеволіли. Світ хворий. Усі вони хворі.

Дезі. Вже ж не нам лікувати їх.

Беранже. Як оце жити в одному будинку з ними?

Дезі (заспокоївшись). Будьмо розважливі. Треба виробити *modus vivendi*, треба спробувати порозумітися з ними.

Беранже. Згодом ми поговоримо про це. Спершу треба поспіяти.

Дезі. Я не голодна. Це вже занадто. Я не можу далі опиратись.

Беранже. Послухай, Дезі, щось-то ми можемо зробити. В нас будуть діти, в наших дітей теж діти, і з плином часу ми вдвох зможемо відродити людство.

Дезі. Відродити людство?

Беранже. Таке вже робилося.

Дезі. За сивої давнини. Адам і Єва... Вони були дуже сміливі.

Беранже. І ми теж будемо сміливими. Сміливості, зрештою, треба не так уже й багато. І з часом, з терпінням, удвох – ми це зробимо.

Дезі. Навіщо?

Беранже. А як ти тоді порятуєш світ?

Дезі. Навіщо його рятувати?

Беранже. Ну й питання!.. Зроби це для мене, Дезі. Порятуймо світ.

Дезі. Зрештою, це, може, нас треба врятувати. Це ми, мабуть, ненормальні.

Беранже. Ти мариш, Дезі, в тебе гарячка.

Дезі роздивляється навсебіч, роздивляється носорожачі голови на стінах, у дверях на сходи, понад рампою.

Дезі. Це вони народ. І їм весело, їм добре в їхній шкурі. По них не видно, що вони божевільні. Вони дуже природні. І вони праві.

Беранже (благально склавши руки перед грудьми і з відчаєм дивлячись на Дезі). Запевняю тебе, Дезі, ми праві.

Дезі. Абсолютної правоти нема. Світ правий, а не ти чи я.

Беранже. Ні, Дезі, я правий. Ось і доказ: ти розумієш те, що я кажу.

Дезі. Це ще нічого не доводить.

Беранже. Ось доказ: я люблю тебе, як лиш може чоловік любити жінку.

Дезі. Сміховинний аргумент!

Беранже. Я вже не збагну тебе, Дезі. Кохана, ти вже не знаєш, що й говориш. Любов! Любов, та ж любов...

Дезі. Мені трохи соромно того, що ти називаєш любов'ю, отого кволого почуття, тієї чоловічої слабості. Та й жіночої. Це й порівнятися не може із жагою й надзвичайною енергією, якою аж пашать оті істоти навколо нас.

Долинає гармидер, уже мелодійний.

Вони співають, ти чуєш?

Беранже. Вони не співають, а ревуть.

Дезі. Бідний мій друже, ти нічого не тямиш у музиці, подивися, як вони граються, як танцюють.

Беранже. І це ти звеш танцями?

Дезі. Це їхній стиль, і які ж вони гарні!

Беранже. Вони огидні!

Дезі. Я не хочу, щоб про них говорили погано. Мені боляче.

Беранже. Пробач. Не сваритися ж нам через них.

Дезі. Вони божественні.

Беранже. Бачу, що думки в нас зовсім різні. Вже краще не сперечатися.

Дезі. Ти не будь таким вузьколобим.

Беранже. Не будь дурною.

Дезі (до Беранже, що повернувся до неї спиною. Він дивиться в дзеркало, розглядає себе). Спільне життя вже неможливе.

Беранже й далі розглядає себе в дзеркалі, вона поволі підходить до дверей, кажучи:

Він недобрий, справді, він недобрий. *(І виходить, видно, як вона повільно спускається сходами.)*

Беранже (все дивлячись у дзеркало). Я не такий уже бридкий як чоловік. Дезі, вір мені! *(Обертається.)* Дезі! Дезі! Дезі, де ти? Ти не зробиш цього! *(Біжить до дверей.)* Дезі! *(Вибігши на сходовий майданчик, перехиляється через поренча.)* Повернися, мила моя Дезі! Ти навіть не снідала! Дезі, не залишай мене самого! *(Припиняє гукати, з відчаєм махнувши рукою, повертається до кімнати.)* Ясна річ. Не порозумілися. Подружжя, де згоди нема. Йі тому таке неміцне. Але чому вона пішла, нічого не пояснивши? *(Розглядається по кімнаті.)* Не написала мені й слова. Так не роблять. Тепер я зовсім самотній. *(З люттю, але ретельно зачиняє двері на ключ.)* Я вам не дістанусь. *(Звертається до всіх носорожачих голів.)* Я з вами не піду, я вас не розумію! Я зостануся тим, ким є. Я ж людина. *(Сідає у фотель.)* Становище абсолютно нестерпне. Якщо вона пішла, то це моя провина. Я був усім для неї. Що з нею станеться? Ще одна людина на совісті. Мені ввижалося лихо, і воно таки сталося. Бідне дитя, загублене в світі потвор! Ніхто мені не допоможе знайти її, ніхто, бо нема вже нікого.

Знову ревіння, шалений тупіт, хмари пилюки.

Я не хочу їх чути. *(Затикає ватою вуха і говорить до себе у дзеркало.)* Нема іншого виходу, крім переконувати їх, – переконувати в чому? А зворотні мутації

відбуваються? Це була б геркулесова робота, понад мою силу. А перш ніж переконувати їх, треба говорити з ними. А щоб говорити з ними, треба вивчити їхню мову. Чи хай вони вивчать мою. Але якою мовою я говорю? Чи вона французька? І хіба французька саме така? Якщо хочеться, можна й так назвати, ніхто й не заперечить, я один розмовляю нею. Що я сказав? Чи я розумію себе, хіба я розумію себе? *(Виходить на середину кімнати.)* А якщо, як казала мені Дезі, вони все-таки праві? *(Повертається до дзеркала.)* Людина не потворна, людина не потворна! *(Вдивляється, гладячи себе рукою по обличчю.)* Ну й сміхота! Кого ж я нагадую? Кого? *(Метнувся до шафи, витягає фотографії, роздивляється їх.)* Фотографії! Хто вони, ці люди? *(Знову метнувся до шафи, витягає звідти дві чи три картини).* Так, я впізнав себе, це я, це я! *(Чіпляє картини на задню стіну збоку від носорожачих голів.)* Це я, це я.

Коли він повішав картини, видно, що там зображено старого, гладку жінку, ще якогось чоловіка. Потворність портретів контрастує з носорожачими головами, що вже просто гарні.

(Відходить, щоб роздивитися картини.) Я бридкий, я бридкий. *(Знімає картини, лото жбурляє їх на землю, йде до дзеркала.)* А вони гарні. Я завинив! О! Як би я хотів стати таким, як вони! Шкода, нема в мене рогу! Ну й бридке це пласке чоло. А мені б згодився один чи два, щоб підтягнути мої обвислі риси. Мабуть, вони виростуть, я вже не буду соромитись, зможу приєднатися до них. Але нічого не росте! *(Дивиться на долоні.)* В мене м'які руки, а чи зашкарубнуть вони? *(Скидає піджака, розхристує сорочку, розглядає свої груди в дзеркалі.)* В мене гладенька шкіра. А тіло яке білюще й волохате! Як би я хотів мати міцну, чудову темно-зелену шкіру, бути, як вони, не мати волосся, одягу й усякого сорому! *(Прислухається до ревіння.)* А співи їхні чарівні, трохи зарізкі, та все ж чарівні! Якби я й сам міг отак. *(Намагається імітувати їх.)* Ні, ні, це не те, а щось безмірно кволе, сили зовсім не відчувається! Я не можу ревіти, лиш кричу. В мене совість була нечиста, тож треба було вчасно піти за ними. А тепер запізно! Шкода, я потвора, я потвора. Шкода, я ніколи не стану носорогом, ніколи, ніколи! Я вже не можу переродитись. Я так хочу, дуже хочу, але я не можу. Я вже не можу дивитися на себе. *(Повертається спиною до дзеркала.)* Який я бридкий! Лихо тим, хто хоче зберегти свою оригінальність! *(Раптом підскакує.)* Ну тим гірше! Я боронитимусь проти всіх! Мій карабін, де мій карабін?! *(Повертається обличчям до зображень носорогів на стіні й кричить.)* Проти всіх я боронитимусь! Я остання людина і буду нею до самого кінця! Я не здамся!

Завіса

1960

Переклад із французької Петра Тарашука

1. Назвіть ознаки драми абсурду, втілені в п'єсі «Носороги». Свій твір драматург назвав «антип'єсою». Який сенс він вкладав у це слово? Відповідь аргументуйте.
2. Який шедевр світової літератури безпосередньо вплинув на художню своєрідність п'єси «Носороги»?
3. Порівняйте передумови перевтілення в однойменному творі Ф. Кафки та Е. Йонеско «Носороги». З якою метою письменники використовують ситуацію абсурду? Чи є у героїв твору свобода вибору? Як поведуться герої у ситуації абсурдного перетворення? Оформіть спостереження у вигляді таблиці чи схеми.
4. Схарактеризуйте атмосферу життя провінційного містечка. Чи випадково процес «оносороження» почався саме тут? Аргументуйте свою думку.
5. Чи можна визначити причини, через які люди перетворюються на носорогів? Відповідь обґрунтуйте.
6. Знайдіть у творі гротеск і поясніть його використання у п'єсі.
7. Жан хоче, щоб Беранже за чотири тижні став «окультуреною людиною», запитує, чи знає той щось про авангардистський театр і чи бачив п'єси Йонеско. Який зображально-виражальний засіб використав письменник, створюючи образ Жана? Чому він одним із перших перетворився на носорога?
8. У процесі метаморфози Жан стверджує, що не любить людей, вони йому байдужі чи гидкі. Як ви гадаєте, це причина чи наслідок «оносороження»?
9. Простежте, як змінюється ставлення дійових осіб до носорогів. Чим воно зумовлене?
10. Прокоментуйте авторські ремарки у сцені, де Жан порівнює портрети людей і носорожачі пики. Яку роль вони відіграють? «Колгосп тварин» Оруелла закінчується схожою ситуацією: «Тварини надворі переводили погляд із свині на людину, з людини на свиню, а тоді знову із свині на людину. Але розібрати, де тепер людина, а де свиня, було годі». Чи випадкове таке суголосся двох творів? Відповідь аргументуйте.
11. Чому Дезі залишає Жана і йде до носорогів? Поясніть свою думку.
12. У фіналі п'єси Жан говорить: «Я остання людина і буду нею до самого кінця!». Чи вірите ви в це? Готуючи відповідь, знайдіть посилання на авторитетні джерела: вислови моральних авторитетів, цитати з інших творів тощо (наприклад: «Якщо завдяки чомусь світ одужує, а людство випростовується, то тільки завдяки подвигам і стражданням тих, кого не можна було ані зігнути, ані купити, хто волів розлучитися радше з життям, але не зі своєю людяністю» (Г. Гессе)).
13. Поясніть алегоричне значення процесу «оносороження» у творі. Які морально-етичні та філософські проблеми порушено в п'єсі?
14. Напишіть есе на тему «Чи можна залишитися особистістю в тоталітарному суспільстві?».

ЙОНЕСКО І УКРАЇНА

Окремі твори Ежена Йонеско українською мовою переклали В. Діброва, О. Коломієць, Л. Шевченко, П. Тарашук. П'єси Йонеско ставили в Україні на сценах Харківського академічного драматичного театру імені Т. Шевченка, Київського експерименталь-

ного центру, Національного академічного українського драматичного театру імені І. Франка, Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» та інших творчих колективів.

Post Modern I sm

Література постмодернізму

Постмодернізм – одне з найпомітніших літературних явищ кінця ХХ – початку ХХІ ст. Цей світоглядно-мистецький напрям, який прийшов на зміну модернізму, сформувався у постіндустріальну епоху в атмосфері руйнування світоглядно-філософських, політичних, економічних систем і втраченої цілісності світу. Постмодернізм охоплює різноманітні явища культури, він став магістральним напрямом у деяких національних літературах і подарував сузір'я письменників: це італійці Умберто Еко та Італо Кальвіно, англієць Джон Фаулз, аргентинець Хуліо Кортасар, американець Джон Барт, серб Милорад Павич, німець Патрик Зюскінд, австрієць Крістоф Рансмайр, чех Мілан Кундера та ін.

То якими ж є **провідні риси** постмодерністської естетики в літературі? Передовсім у ній зникає поділ естетичних попередників і сучасників на «своїх» і «чужих». Якщо, скажімо, для Ренесансу й класицизму естетично близькою була Античність, а для романтизму – Середньовіччя, то для постмодернізму «своїм» є увесь світовий літературний і культурний процес. Постмодерністи вже не закликали скидати попередників «із пароплава сучасності», як російські футуристи початку ХХ ст., а навпаки, «брали на свій борт» геть усіх і все, побачене на шляху. Вони ставилися однаково до традиції та новаторства реалізму й модернізму, елітарної та масової культури. «Ідеальний письменник-постмодерніст, – писав Джон Барт, – повинен зацікавити й захопити певне коло публіки – ширше за коло професійних служителів високого мистецтва... Ідеальний твір постмодернізму мусить опинитися над двобоєм реалізму з ірреалізмом, формалізму зі “змістовізмом”, “чистого мистецтва” – із заангажованим, літератури елітарної – з масовою».

Візьмемо останнє протиставлення: **масова/елітарна література**. Звісно, «масовий» читач цінує зовсім не те, до чого прагне інтелектуальна еліта. Як урахувати їхні принципово різні смаки в одному творі? Іншими словами, як однією стравою вдовольнити апетит і вегетаріанця, і м'ясоїда? Постмодерністи пишуть таким чином, що *один і той самий текст* сприймається... як *різні твори*, а кожен читач знаходить там те, що цікавить саме його. Приміром, у романі «Ім'я рози» Умберто Еко зміксував різні жанри. Масовий читач традиційно цікавиться детективами, тому Еко пов'язав свій твір із оповіданнями про Шерлока Холмса: головного героя звати Вільгельмом *Баскервільським* (алюзія на «Собаку Баскервільів»), а його молодшого колегу – *Адсоном* (натяк на доктора Ватсона). Читача-«гурмана» має привабити притаманна філософсько-богословській літературі полеміка згаданого Баскервільського з його антагоністом Хорхе із Бургоса (одразу згадуємо Хорхе Луїса Борхеса) про те, чи сміявся Христос... Таким чином, роман Еко цікавий як першим, так і другим. Отже, притаманне допостмодерністській добі протиставлення «або–або» постмодерністи замінили формулою всеприйняття – «і–і».

► Енді Воргол. Автопортрет. 1967

Енді Воргол (1928–1987) – американський художник, дизайнер, письменник, кінорежисер – видатна постать сучасного мистецтва. Мав україно-лемківське коріння. Його батьки, вихідці з лемківського села Микова (нині територія Словаччини), емігрували до США на початку ХХ ст.



Ще однією суттєвою ознакою літератури постмодернізму є її **інтертекстуальність** – підкреслена схильність до запозичення з інших творів елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо. «Кожен текст є інтертекстом, – вважав Ролан Барт. – Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат». Зазначимо також **іронічність** постмодерністської літератури: «Постмодернізм – це відповідь модернізмові, – писав Умберто Еко, – якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити: без наївності, іронічно».

Постмодерністи схильні до **гри з текстом і читачем**, тож у тлумаченні й навіть побудові своїх творів залюбки віддають ініціативу читачам. Дія багатьох постмодерністських творів розгортається у далеких історичних епохах. Звісно, історією цікавилися представники різних напрямів (наприклад романтики, які розробляли жанр історичного роману). Однак у постмодерністів історизм особливий, оскільки вони створюють «палімпсестну історію» (за висловом Крістін Брук-Роуз), віртуальну реальність. Крім того, їхній історизм сприяє вже згаданій грі з текстом і читачем. Цей тип історизму можна визначити як **«віртуальний історизм»**, йому притаманні майже наукова точність у відтворенні історичних фактів, сюжетотворча роль, сприяння «грі з читачем і текстом». Проте всі згадані та незгадані тут риси постмодернізму слугують одній важливій меті – повернути письменству широку читацьку аудиторію.

...Водночас постмодернізм і сам уже стає історією: науковці чимдалі частіше ведуть мову про **постпостмодернізм (метамодернізм)**. І це закономірно, адже, як писав Геракліт, усе тече, усе змінюється. Тож літературний процес триває.

Його твори випередили свій час

МИЛОРАД ПАВИЧ

«Скляний равлик»

На схилку ХХ ст., щойно ознайомившись із першими творами серба Милорада Павича, читачі відчули справжнісінький культурний шок. Звідки взявся цей письменник-віртуоз? Де початки або джерела тієї неймовірної сили та чарівливості його тексту, що спонукали літературну критику ХХ ст. назвати Павича «першим письменником ХХІ століття»? І таку реакцію можна було зрозуміти, адже перед читачами розгорнулися не просто сторінки чудової прози, а не знаний доти космос загадкової слов'янської душі, оповитий імлістим серпанком постмодерністської оповіді, помножений на культурну традицію прадавньої Візантії. То хто ж він такий, цей успішний науковець (у різний час професор Белградського, Віденського, Фрайбурзького й Регенсбурзького університетів, а також паризької Сорбонни), який раптом «змінив ремесло» і став «однією з великих фігур світової літератури»?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ



▲ Милорад Павич

Я борюся за кожного свого читача кожним своїм реченням.

Милорад Павич

1973 року вийшла друком перша книжка Милорада Павича – збірка оповідань «Залізна завіса», та особливої слави вона авторові не принесла. До «вищої ліги» світової літератури Павич увірвався завдяки роману «Хозарський слов-

МИЛОРАД ПАВИЧ (1929–2009)

Народився Милорад Павич 15 жовтня 1929 р. у м. Белграді (Сербія) в родині скульптора й викладачки філософії. Мати була знавцем сербського фольклору, а серед родичів Милорада були письменники, тому він уважав літературу своїм спадковим покликанням. Перші літературні спроби Милорада були у шкільні роки.

Юність Павича припала на Другу світову війну. Переживши два бомбардування Белграда, під час яких загинули 25 тисяч осіб, п'ятнадцятирічний хлопець потрапив до рук німецьких солдатів: його зупинив патруль, а він не мав документів, лише учнівський квиток. Завдяки батькові, який трохи знав німецьку й зумів порозумітися із солдатами, Милорада тоді не розстріляли.

Павич закінчив філософський факультет Белградського університету (1953), а докторський ступінь здобув в університеті Загреба. Він відомий як літературознавець, перекладач, викладач, дослідник сербського бароко і поезії символізму.

ник» (1984). Написаний у формі словникових статей, цей твір наочно ілюструє потенційні можливості гіпертексту: кожен може читати його по-своєму: з початку, з кінця, із середини, з будь-якого місця... «Хозарський словник» став ще й яскравим утіленням особливостей постмодерністської естетики, доктрини, відповідно до якої немає центру і периферії, яку потім підхопили постмодерністи всього світу.

Критики були вражені: ніхто не чекав появи такого потужного автора в регіоні, де, на їхню думку, не було продуктивної літературної традиції. Адже поствізантійський культурний ареал перебував, як багатьом здавалося, на узбіччі літературного мейнстриму. Тож Милорадові Павичу довелося розкривати духовний і культурний потенціал своєї країни. «Візантійська культура, – писав він, – до якої належить сербська література, охоплює певний простір. У тому просторі я відчував себе вдома. Йдеться про т. зв. Східну Римську імперію, як іменують цю східну половину європейської цивілізації. Багато хто плутає її з Росією, але Росія – лише далека, провінційна частина тієї цивілізації. І хоча згодом Східна Римська імперія змінювалася, ми й далі живемо тут, на цих землях, усі разом, діти візантійської цивілізації. Моя наукова діяльність, як і літературна праця, були прив'язані до цього розуміння світу, до цієї концепції, яку я визначив для себе і прийняв, – можливо, з дещо глибшим відчуттям і розумінням, ніж хтось інший, кому не пощастило такою мірою, як мені, заглибитись в історію розвитку цієї цивілізації».

Отже, критики й читачі роман «Хозарський словник» прийняли захоплено, назвавши його першим зразком нелінійної прози. Наступні твори такого приголомшливого успіху не мали, проте й письменником одного твору Павич не став. Постмодерні експерименти успішно продовжилися в романі-клетсидрі, романі-кросворді та романі-ворожінні на картах Таро. А втім, надамо слово самому письменникові, який так описував свій життєвий і творчий шлях:

«Народився я 1929 р. на узбережжі однієї з чотирьох райських річок (Дунай, Дністер, Дніпро й Дон. – *Авт.*) о 8:30 ранку під знаком Терезів (підзнак Скорпіона), за ацтекським гороскопом – Змія.

Уперше зазнав бомбардувань у віці 12 років. Удруге – у віці 15 років. Поміж тими двома бомбардуваннями я вперше закохався і під німецькою окупацією примусово вивчив німецьку. Тоді ж потайки я навчився англійської від одного пана, який курич люльку з духмяним тютюном. У той же час я вперше забув французьку (пізніше я забував її ще двічі). Нарешті, на одній псарні, куди я потрапив, ховаючись від англо-американського бомбардування, один російський емігрант, царський офіцер, почав мені давати уроки російської з книжок Фета і Тютчева. Інших російських книжок у нього не було. Тепер я думаю, що вивчення мов було до певної міри перевтіленням у різноманітних заморожених звірят.

Я любив двох Іоаннів – Іоанна Дамаскіна і Іоанна Золотоустого (Хризостома). У моїх книжках я реалізував набагато більше любові, ніж у своєму житті...



▲ Милорад Павич. Малюнок Джоржа Раткови-ча Гавели

До 1984 р. я був найменш читаним письменником у своїй країні, а від того року поспіль – найбільш читаним...

Вважаю, що роман – це рак. Існує завдяки своїм метастазам. З кожним днем я дедалі менше є автором своїх книжок, що вже існують, але дедалі більше автором майбутніх, яких, можливо, так ніколи й не напишу.

На мій подив, мої книжки дотепер перекладені 66 разів на різні мови. Словом, я не маю біографії. Маю лише бібліографію.

Критики у Франції та Іспанії відзначили, що я – перший письменник ХХІ ст., а жив я у ХХ ст., коли треба було доводити невинність, а не провину.

Найбільше розчарувань у житті я спізнав від перемог. Перемога не виплачується.

Гадаю, що Бог осипав мене безмежною милістю, подарувавши мені радість писання, але тією ж мірою і покарав мене, либонь, що через ту ж таки радість...».

2009 року Милорад Павич відійшов у засвіти. Однак, як писав Горацій, смерті весь не скорився, – його твори живі й дотепер зачаровують читачів.

Оповідання «Скляний равлик»

Оповідання «Скляний равлик» одразу здивує невідготовленого читача своєю формою, адже його розділи («Панна Хатчепсут», «Пан Давид Сенмут, архітектор», «Дочка, яка могла зватися Ніферуре» та ін.), які в лінійній літературі читають поспіль, один за одним, розірвані позатекстовими вказівками автора на кшталт «Читач може сам обрати початок цього оповідання...». І вже зовсім несподіваним у паперовому творі є словосполучення «Центральна *клавіша*», бо це

ж не комп'ютер. Уявіть собі таку дивину, скажімо, в «Старому і морі» Ернеста Гемінґвея, не кажучи вже про «Фауста» Гете або Гомерову «Одіссею»...

«Фірмовим прийомом» Павича було те, що він свідомо робив читача своїм «співавтором», відмовившись від споконвічного «монопольного авторського права» на твір. Тому він пропонує читачеві трансформувати сюжетні лінії, компоувати елементи твору тощо. Одним із утілень такого ставлення письменника до власного тексту якраз і стало оповідання «Скляний равлик», частини якого розділені/зв'язані наведеними прямими спонуканнями читачів до «співавторства». Іншими словами, письменник фактично перетворює традиційний для ху-

У КОНТЕКСТІ

Не я змішую фарби, а твій погляд. Я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму оці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той матиме кращий малюнок, але ніхто не може зварити доброї каші з поганої гречки. Важливішою є, отже, віра споглядання, слухання й читання, аніж віра малювання, співу чи писання (читай: діяльність не автора, а глядача, слухача й читача. – *Авт.*).

Милорад Павич.
«Хозарський словник»

дожньої літератури **лінійний текст** на **гіпертекст** (англ. hypertext), тобто таку форму організації тексту, коли його фрагменти представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих (віртуальних) переходів і зв'язків між ними. Актуалізуючи конкретні зв'язки, твір можна читати в будь-якому порядку, утворюючи різні лінійні тексти. До речі, найпростіший приклад гіпертексту «доінтернетної доби» – це словник або енциклопедія, де кожна стаття має посилання на інші статті цього ж словника.

Увесь інтернет по суті є одним гігантським гіпертекстом (в аббревіатурі «http» дві перші літери саме й означають «Hyper Text»). Тож користувачі інтернету вже звикли не до лінійного, а саме до «гіпертекстового» сприйняття інформації. І Павич у багатьох своїх творах, зокрема й оповіданні «Скляний равлик», це врахував. Читач, послуговуючись підказками автора (на кшталт: «Якщо ви не прочитали розділ “Панна Хатчепсут”, прочитайте цей розділ. Якщо прочитали, йдіть на середню клавішу під заголовком...»), може прокласти власний «маршрут читання». Таке сприйняття твору називають «інтерактивним читанням» («інтерактивною літературою»), а по суті це різновид тієї самої гри з читачем і текстом, яка притаманна усій літературі постмодернізму.

В оповіданні «Скляний равлик» є два діаметрально протилежні фінали: 1) трагічний: «Коли запальничка спалахнула і втретє, сильний вибух розтрощив помешкання і їх обох у ньому...»; 2) оптимістичний, «щасливий»: «І вдруге запальничка спрацювала добре. Але на третій раз ні. Дала осічку...». Отже, навіть така концептуально важлива частина художнього твору, як фінал, теж перебуває в руках не автора, а саме читача, який сам обирає той варіант, який йому подобається. Утім Милорад Павич зазначає: «Автор у будь-якому разі радить прочитати обидва закінчення, оскільки лише в оповіданнях можуть існувати дві різні кінцівки, не так, як у житті».

Герої «Скляного равлика» мають доволі екзотичні як для сучасності імена: **Хатчепсут, Давид Сенмут, Ніферуре...** Звісно, це також своєрідна гра з читачем, але цього разу вона пов'язана з «віртуальним історизмом», оскільки тут згадані історичні постаті Стародавнього Єгипту. Приміром, скромній продавчині з крамниці жіночої білизни автор дає ім'я Хатчепсут.

У реальності Хатшепсут (приблизно 1490–1468 рр. до н. е.) була жінкою-фараоном Нового Царства Стародавнього Єгипту із XVIII династії (ця цифра також є в тексті оповідання). Її ім'я українською перекладається як «найперша з-поміж шляхетних дам». Сенмут (у творі Павича – Давид Сенмут) був державним діячем при дворі Хатшепсут і, на думку деяких єгиптологів, її коханим і навіть вихователем її доньки Нефрури (в оповіданні – Ніферуре).

Сенмут був також архітектором найвидатніших споруд доби Хатшепсут, зокрема – Джесер Джесеру («Священний зі священних»), її поховального храму в Дель аль Бахрі. Уважний читач пов'яже ці факти з таким фрагментом оповідання «Скляний равлик»: «Для такої варто будувати будинки, опікуватися нею, бути ким завгодно, доглядати дітей, стати палким коханцем або приятелем...».

Грою з читачем є також образи скляного равлика та запальнички, які дослідники і читачі розуміють по-своєму (зокрема, равлик нагадує лабіринт, символ-роздільник в інтернет-адресах також називають «равликом»). Павич дуже любить імлісті метафори, непроявлені символи, – на те він і постмодерніст.

Отже, оповідання «Скляний равлик» стало конкретним утіленням думки Милорада Павича: «Класичний спосіб прочитання книжок уже вичерпав себе, прийшов час змінити його – передовсім, коли йдеться про художню прозу. Я намагаюся дати читачеві більшу свободу; він разом зі мною несе відповідальність



▲ Сенмут із Нефрурою на руках. Британський музей

за розвиток сюжету книжки. Я намагаюсь надати читачеві можливість самому вирішувати, де починається і де завершується роман, яка зав'язка і розв'язка, якою буде доля головних героїв. Це можна назвати інтерактивною літературою – літературою, що рівняє читача з письменником».

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

СКЛЯНИЙ РАВЛИК

Передсвяткова історія

(скорочено)

ПЕРШЕ ПЕРЕХРЕСТЯ

Читач може сам обрати початок цього оповідання. Він може почати з розділу «Панна Хатчепсут» або з розділу «Пан Давид Сенмут, архітектор».

Панна Хатчепсут

Панна Хатчепсут, продавщиця в магазині жіночої білизни, прокинулася знову досить пізно і з почуттям самотності. Їй наснився дзбан із двома шийками. Вві сні вино зв'язалося вузлом і двома струменями наповнило водночас два келихи.

Як завжди, коли почувалась самотньою, вона відразу здогадалася, що треба зробити. Насамперед поглянула на річки. Хмари були неситі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави. Надвечір вона рушила на роботу. Працювала в другу зміну, до пізньої ночі. Цього дня біля газетного кіоску, що на розі, панна помітила вишуканого незнайомця в зимовому пальті кольору чорного лаку, стала поруч із ним, простягла однією рукою газетяреві гроші, а другою з панової лівої кишені поцупила річ, яку там намацала. Продавець дав їй газету, і панна зникла. Пан сів у машину кольору свого пальта й теж зник.

Зараз для панни Хатчепсут лишилася простіша частина роботи. На Теразіях вона витягла зі своєї сумочки малесеньке дзеркальце та втупилась у нього. Своім виглядом, що побачила в дзеркалі, вона лишилася задоволена:



Прикро, що це зображення тут не може лишитися. Та хто його знає, бува, й позостане? Зрештою, бодай розпишусь. І панна поцілувала дзеркальце, лишивши на ньому слід на помаджених губів. У підземному переході на Теразіях панна піднімалась ескалатором та нишком укинула дзеркало до сумки якоїсь перехожої.

Справу було успішно завершено, й панна Хатчепсут полегшено відітхнула. В магазин жіночої білизни, де працювала, вона ввійшла, неначе відроджена, немов упродовж годин була на масажі, в сауні або ж попотіла на знаряддях спортзалу. Почуття самотності зникло, як і завжди, коли вона так діяла. Завжди однаково. Одну річ украсти в когось, іншу – комусь підсунути. Не вибираючи, ані що, ані кому. Інколи – залежно від обставин – вона змушена була змінювати послідовність дій і спочатку дарувати, а вже потім – красти. Та цього разу все було звичайно.

Вже пізніше, тільки-но на хвилинку лишившись сама в крамниці, панна Хатчепсут нарешті глянула, що ж то вона поцупила з кишені пана в чорнолаковому пальті. Це була запальничка. Коштовна й нова-новісінька. З блискучого шкіряного футляра ще видніла гарантія. На рудій верблюдячій шкірі було витиснуто: MOZIS III. Щось, наче знак власника. А на кришці вигравіювано:

Якщо мною тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться.

Панна Хатчепсут не встигла докладніше розгледіти свою здобич, бо до крамниці зайшов покупець. Взявшись поза спиною лівою рукою за лікоть правої, вона подивилася на нього.

Це був молодик у джинсах, блакитній сорочці та темному піджаку, в черевиках із кошлатого хутра. У руці тримав дощовик та маленьку коробочку, загорнуту в золотий папір і зверху перев'язану стрічкою. Перше, на що панна поглянула, були його кишені. Вони виявились цілком відповідні, трохи зяяли. Тоді панна огледіла й того, кому ці кишені належали. Він на диво був із сивиною, дарма що молодий. На голові мав п'ять проділів упоперек голови, від вуха до вуха. Стрункий, із дивним поглядом.

«Цей і вві сні недобачає» – подумала Хатчепсут і спитала, чим може бути йому корисною.

Він поклав свій плащ та коробочку на столик біля її крісла й мовив сором'язливо:

– Я хотів би купити нічну сорочку. Як різдвяний подарунок дружині. Вона носить четвертий розмір.

«Тепло такого голосу можна відчутти вночі між двома кроками самотньої жінки на пустій вулиці...» – так подумала панна Хатчепсут, а вголос сказала:

– Цей розмір угорі, на полиці. – Й присунула драбинку. Піднімаючись, вона відчула його погляд на собі. Тримала цей погляд на одному й тому ж місці, на рівні стегон, і коли спустилась, то, відсовуючи драбинку, непомітно підштовхнула нею золоту коробочку так, що та впала зі столу на крісло. Тепер ту штучку було ізольовано від плаща. Панна Хатчепсут сподівалася, що молодик нічого не помітить і забуде пакетик у крамниці.

Але тут він мовив щось таке, аж вона забула про драбинку й утупилася йому в очі. Молодик дивився на неї, наче крізь воду, крізь декілька тисяч років. Ці очі були блакитні від часу, крізь який дивилися.

– Можливо, моє прохання вам здасться недоречним, – промовив він, – та я не вмію купляти жіночу білизну. Чи не могли б ви вдягти сорочку? Так би я знав, чи пасуватиме вона дружині, чи ні. Моя жінка майже такої статури, як і ви...

Коли б на кріслі не лежала коробочка, панна Хатчепсут відразу б одкинула пропозицію, але тут відповіла:

– Не ви один про це просите. Вдягну її в кабінці, і ви потім подивитесь. Тільки спочатку приберу цю драбинку.

Знаючи, що жіночий зір завжди спритніший за чоловічий, панна Хатчепсут

легенько штовхнула юнака драбинкою, тим самим знайшовши нагоду непомітно покласти в його кишеню запальничку.

Ввійшовши до залу в нічній сорочці четвертого розміру, панна Хатчепсут помітила, що йому заціпило. В короткозорих очах прочитала щось на зразок: «Ця ніч вагітна, важка новим, найдивовижнішим днем!».

Натомість він сумно проказав:

– Знаєте, тепер і з великим бажанням я не зможу купити цю сорочку. Вона вам так пасує, що я ввечері, кожного разу, коли моя дружина її вдягатиме, мусив би згадувати вас... А це негоже. Ви й самі розумієте, еге ж? Наразі дякую вам і добраніч...

З цими словами він вийшов з крамниці, на ходу вдягаючи свій плащ, а панна Хатчепсут, геть збентежена, провела його поглядом уздовж вулиці. Потім, і досі в нічній сорочці, вона тремкими пальцями розпакувала коробочку, про всяк випадок не пошкодивши золотий папір та стрічечку.

Всередині лежало щось чарівне, вона не відразу вгадала його призначення. Дивовижний скляний равлик, повний срібного пилу та заткнутий рожевим воском із гнотом посередині. Це було щось на зразок декоративної свічки. Панна Хатчепсут хотіла була її запалити, та згадала, що сама в нічній сорочці сидить посеред крамниці і вже не має запальнички.

(Якщо ви не прочитали розділ «Пан Давид Сенмут, архітектор», читайте цей розділ. Якщо ж прочитали, йдіть на середню клавішу під заголовком «Дочка, яка могла зватися Ніферуре».)

Пан Давид Сенмут, архітектор

Саме того дня колишня дружина молодого архітектора Давида Сенмута відчула себе особливо самотньою. Вона відразу здогадалася, що треба зробити. Насамперед поглянула на річки. Хмари були несилі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави. Колишня пані Сенмут тремкими пальцями розпакувала маленьку коробочку, загорнуту в золотавий папір. Всередині лежало щось чарівне, чому вона, днем раніше, там, у магазині кришталю, де купила цю штучку, відразу не могла вгадати призначення. Дивовижний скляний равлик, повний якогось рожевого пилу, заткнутий рожевим воском із гнотом усередині. Це було щось на зразок декоративної свічки. Подарунок для колишнього чоловіка. В першу хвилину хотіла була написати якусь присвяту на прозорому панцирі равлика, та передумала. Вона не довіряла мові.

Пані знала: мова є лише мапою думок, почуттів та спогадів людини. Як і всі мапи, міркувала вона, мова є в сотні тисяч разів зменшеною картиною того, що намагається зобразити. В сотні тисяч разів звуженою картиною людських почуттів, думок та спогадів. На цій мапі моря не солоні, річки не течуть, гори рівні, а сніг на них не холодний. Замість ураганів та бур намальовано там лише малесеньку троянду вітрів...

Отак, замість того щоб щось написати, колишня пані Сенмут обережно виїняла воскове заткальце, висипала в умивальник рожевий порошок із скляної шкаралупи равлика й натомість із баночки, на якій було написано: «Вибухівка високої руйнівної сили. Вогнебезпечно!» – насипала сріблястого піску. Потім обережно знову вставила в скляний панцир воскову затичку з гнотом усередині.

Коли равлик знову був у своїй коробочці, колишня пані Сенмут загорнула подарунок у золотий папір і перев'язала стрічкою.

– Перед цим Давид точно не зможе встояти, – пробурмотіла вона, поставила коробочку із стрічкою на креслярський стіл, що донедавна належав її чоловікові, й вийшла з квартири.

Молодий архітектор Давид Сенмут тут більше не мешкав. Після розлучення він винайняв інше помешкання, проте одна пара ключів від старої квартири, де жила зараз його колишня дружина, й надалі була в нього. Він мав право заходити коли завгодно, але за умови, що на той час колишньої пані Сенмут там не буде. Міг дивитися телевізор, щось випити, але нічого не виносити. Так було домовлено. Якщо ж ні, а його колишня дружина добре знала, чому так робить, замок тієї ж миті буде замінено, а поліції повідомлено, чоґо в квартирі бракує.

Цього дня архітектор Сенмут також заглянув сюди тоді, коли знав, що не застане тут свою колишню дружину. Він почистив зуби старою щіткою, випив віскі з содовою та й сів. Але йому не сиділося. Вже сутеніло, коли на своєму креслярському столі він помітив коробочку в золотому папері, перев'язану стрічкою. Він спокусився, взяв її, хоча насправді таки вкрав. І вийшов на вулицю.

Давид Сенмут трохи потинявся містом, сподіваючись украсти ще щось у якому-небудь готелі та чекаючи нагоди роздивитися вже вкрадену річ у своєї колишньої дружини. Тоді у вітрині крамниці жіночої білизни помітив нічні сорочки. Не вагаючись, увійшов. Там була молода продавщиця, яка могла підійти його намірам. Він знав з досвіду – якщо крадеш, мусиш іншого ошукати раніше, ніж йому скажеш «добридень». Потім буде вже пізно. Тільки-но ввійшов, він кинув оком на нічні сорочки, старанно складені на прилавку. Жодна з них не була четвертого розміру. Він привітався й поклав свої речі на стіл. Сказав, ніби хоче купити сорочку, для дружини.

– Вона носить четвертий розмір, – мовив він.

– Сорочки на прилавку третього розміру. Четвертий розмір на полиці, – відповіла дівчина. Вона взяла драбинку й піднялася, щоб дістати замовлений товар, а він спробував схопити з прилавка одну з нічних сорочок третього розміру. Та дівчина вже спустилася, тримаючи товар, у тісній крамниці складаючи драбинку, й трохи штовхонула його, обдавши запахом імпортних п'янкх парфумів. Це перебило його план, через те Сенмут сором'язливо мовив:

– Я не вмію купляти жіночу білизну. Чи не могли б ви вдягти сорочку?.. Моя дружина десь такої статури, як і ви... Ви мені дуже допомогли б...

Вона зміряла його поглядом, вагою щонайменше кіло й триста грамів. Але, на його подив, погодилася. Вона зайшла в кабінку вдягти нічку сорочку, а цей час пан архітектор Давид Сенмут не прогавив. Цього разу він запхав до кишені одну з нічних сорочок третього розміру, лишивши на прилавку акуратно загорнуту коробку, так що нічого не можна було запідозрити.

Коли дівчина вийшла з кабінки в нічній сорочці, він подумав, засліплений її виглядом: «Немов уперше її бачу. Завжди в таких випадках видається, наче зустрів знайомого з попереднього життя. Для такої варто будувати будинки, опікуватися нею, бути ким завгодно, доглядати дітей, стати палким коханцем або приятелем...».

Так він подумав. А вголос промовив:

– Знаєте, я не можу купити цю сорочку. Вона занадто дорога для мене.

Йй вилетів з крамниці зі здобиччю в кишені. Лець устиг захопити свій дощовик.

Після відвідання кількох кав'ярень, щоб згяти час, після двох чи трьох дрібних крадіжок сигарет, близько опівночі вдома, тобто – перед дверима винайнятої

квартири, він побачив викинутий на східці свій телефон. Через несплачені рахунки його виставили з квартири. В сусідній кав'ярні він у розпачі на хвилинку ввімкнув автовідповідач і прослухав повідомлення. Було лише одне. Говорила його колишня дружина, голос був лагідний:

– Я знаю, що ти заходив. Знаю, й що вчинив. Знову ти щось украв: малу золоту коробочку зі стрічкою. Але не хвилюйся, я не заявила в поліцію. Поки що. Цього разу ти лише взяв подарунок, який я приготувала була тобі на Різдво...

На цьому місці він раптово урвав послання й почав нишпорити по кишенях. Але коробочки в золотому папері із стрічечкою там не було. Давид Сенмут сушив голову, намагаючись пригадати, де міг її забути, та нічого не спадало на думку. Він ще раз пошукав по кишенях і намацав щось, форму чого не міг уявити навпомацки. Давид Сенмут дістав з кишені коштовну чоловічу запальничку в шкіряному футлярі, не відаючи, яким чином ця річ потрапила до його піджака та коли і в кого він її вкрав... На запальничці було вигравіювано: **ЯКЩО МЕНЕ ТРИЧІ ПОСПІЛЬ КРЕСНЕСЬ, ТВОЄ БАЖАННЯ ЗДІЙСНИТЬСЯ.**

(Якщо ви не прочитали розділ «Панна Хатчепсут», прочитайте цей розділ. Якщо прочитали, йдіть на середню клавішу під заголовком «Дочка, яка могла зватися Ніферуре».)

ЦЕНТРАЛЬНА КЛАВІША

Дочка, яка могла зватися Ніферуре

Переночував Давид Сенмут у найближчому готелі, вранці винайняв на віру нову квартиру й десь надвечір обійшов кав'ярні, в яких провів частину попередньої ночі. Ніде не було ані сліду від того подарунка, загорнутого в золотий папір. Тоді він згадав про дівчину в крамниці жіночої білизни. В першому-ліпшому магазині паперових виробів купив темно-синю торбинку, всипану зірками, і поклав туди вкрадену вчора ввечері нічну сорочку. Потім пішов до крамниці жіночої білизни та сказав дівчині, простягаючи паперовий кульок:

– Я прийшов, панно, щоб вибачитися. Вчора я вас обманув, а це негарно. Я не маю дружини й не збирався нікому купляти сорочку. Просто я хотів побачити вас у нічній сорочці. Вона вам так личила, що вночі я не міг заснути. Насилу діждався, поки відчиняться магазини, й купив вам у подарунок таку ж саму.

– Вона не така сама, – посміхнулась дівчина, – ця третього розміру.

Почувши, молодик упав у крісло. Він був збентежений. Нарешті мовив із відчаєм у голосі:

– До речі, я хотів у вас щось спитати... Чи не забув я тут учора пакуночка в золотому папері?

– Пакуночок у золотому папері? Переповитий стрічечкою?

– Атож, атож!

– Тут ви його не забули, – рішуче відповіла дівчина, – я б його знайшла і могла б, як ми завжди робимо, коли покупці щось у нас забувають, повернути... Та зараз я запитаю вас про інше. Що ви робите, коли ввечері перед Різдвом почуваетесь самотньо? Чи є спосіб непомітно щезнути з цього світу?

Давид Сенмут уражено дивився на неї. Її вії зачіпали брови і створювали там безлад. З її очей було видно, що вічність є несиметричною. Він спитав:

– Чи ви мали колись дочку? Багато, багато років тому.

– Гадаєте, чотири тисячі років тому? Може, й мала. Та зараз не маю. Йі тому на свята я сама. Ви хотіли б прийти на Святвечір до мене доглянути її?

- Кого?
- Та ту дочку, якої не маю. Ось вам моя адреса.
- Охоче, – відказав молодик, поцілував продавщицю у вухо й пішов. У дверях він зупинився й докинув:
- Я знаю її ім'я.
- Чиє?
- Та цієї дочки, якої не маєте. Вона звалася Ніферуре.

ДРУГЕ ПЕРЕХРЕСТЯ

Тут читач може знову вибрати свій шлях, щоб визначитися щодо двох результатів оповідання. Розділ «Декоративна свічка» подає трагічний кінець оповідання, а розділ «Запальничка» має happy end. Автор у будь-якому разі радить прочитати обидва закінчення, оскільки лише в оповіданнях можуть існувати дві різні кінцівки, не так, як у житті.

Декоративна свічка

Панна Хатчепсут любила тварин, особливо котів, обожнювала імпортні парфуми та імпортні квіти. Проте для цих своїх уподобань не мала достатніх прибутків. У неї не було грошей навіть на поганеньке цуценя. До Святвечора вона ледь спромоглась на рибу та локшину, щоб приготувати її зі сливами. Про подарунки, звичайно, не могла й мріяти. Після того як приготувала вечерю, вона вдяглася, чорною фарбою низько опустила внутрішні кутики очей, віддаливши їх від носа, а зовнішні подовжила жирною лінією майже до вух. Чоло перев'язала стрічкою. Верхня губа була рівно підведена, а нижня – підкреслено вивернута. Їй стало добре, вона була задоволена своїм виглядом, неначе завойовник перед походом. Вона підійшла до вікна, поглянула на річки й зробила висновок:

– Хмари перейшли воду.

Потім обережно розгорнула золотавий папір і вийняла скляного равлика, їй не подобався сріблястий пісок, яким було наповнено скляний панцир. Панна Хатчепсут обережно вийняла воскову затичку й висипала вміст равлика в умивальник. Після цього вимила панцир, висушила його й наповнила своїм ароматним блакитним порошком для ванни. Потім поставила на місце воскову затичку з гнотом. Равлик знову став декоративною свічкою й дивно миготів блакитними нутрощами. Колір равлика зараз нагадував очі хлопця, приходу якого вона чекала.

– Атлантидно-блакитні, – мовила панна, й слова ці її саму здивували.

– Дурниці, – буркнула вона сама собі. – Звідки відомо, що це «атлантидно-блакитне»?

За кілька хвилин скляний равлик знову був у своїй коробочці, загорнутий золотим папером та перев'язаний стрічкою із бантиком. Готовий для вручення в дарунок.

Тут почувся дзвінок у двері. Відвідувач приніс вино. Й той лагідний голос. Вона посадила його за стіл і сіла поруч. Взяла чотири горіхи й кинула їх на чотири боки, хрестячи кімнату. Тоді з шухляди дістала коробочку зі скляним равликом і простягла йому.

– Це тобі різдвяний подарунок від мене, – мовила вона і поцілувала його.

Очі його засяяли, і він, наче дитина, затремтівши, розгорнув золотий папір і вийняв скляного равлика. На його обличчі закарбувалось приголомшення.

– Невже ти не знав, що у коробочці? – спитала панна Хатчепсут.

– Не знав, – відказав Давид Сенмут.

– Ти розчарований?

– Так.

– Так?

– Ні. Він чудовий. Дякую тобі!

Потім Давид обійняв її.

– Я теж маю для тебе подарунок, – докинув він із наміром трохи виправити справу й поклав на стіл темно-синю торбинку, обсіпану крихітними дзеркальцями. Панна Хатчепсут розгорнула подарунок і дістала звідти вже знайому їй запальничку з вигравіюваним написом про здійснення бажань. Панна Хатчепсут була трохи збентежена перебігом цього вечора, навіть розчарована. Тож, аби зі свого боку трохи залагодити справу, заявила:

– Я знаю, як тебе звати.

– Звідки?

– Не знаю звідки, але знаю. До того ж давно. Може, вгадала по запаху. Тебе звати Сенмут.

– Уперше чую. Що за ідея! – Він поставив равлика на срібне блюдце, щоб вечеряти при запаленій свічці.

– Як гарно! – вигукнула панна Хатчепсут, простягнувши йому запальничку. – Будь ласка, запали скляного равлика, поки я принесу вечерю.

Архітектор Сенмут узяв запальничку й голосно прочитав напис на ній: «Якщо мене тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться».

– І таки здійсниться, щоб ти знав! Ще сьогодні ввечері, – додала вона, посміхаючись.

Тут він креснув раз запальничкою. Дівчина заплескала в долоні. Він підніс племінчик до гноту равлика й запалив його. Скляний равлик заблищав на столі й перетворився в найпрекраснішу декоративну свічку. Кімната, наче відділившись од підлоги, занурилась у м'яку кулю світла.

– Що ти робиш?! – вигукнула панна. – Треба креснути тричі!

– Навіщо кресати тричі, якщо я запалив свічку з першого разу?

– Але там так написано! Хіба не знаєш? Кожна річ, щоб бути раз почутою, має бути тричі сказаною.

Тоді він креснув удруге, й із запальнички вигнався зелений племінчик, який вона зустріла голосним «Браво!». Коли запальничка спалахнула і втретє, сильний вибух розтрощив помешкання і їх обох у ньому. Лишилися тільки імена, їх можна знайти у будь-якому підручнику з історії Єгипту (XVIII династія).

(Якщо ви не прочитали розділ «Запальничка», то прочитайте. Якщо ж прочитали, то це вам кінець оповідання.)

Запальничка

Напередодні Різдва архітектор Давид Сенмут знову навідавсь у помешкання своєї колишньої дружини, яка на той час була у від'їзді. Він помився, почистив зуби, гладенько зачесав волосся й сів, обхопивши руками коліна так, що став схожим на якийсь гральний кубик. Зо дві хвилини Давид Сенмут відпочивав у цьому положенні. Раптом йому запраглося потримати в руках якесь маленьке створіння, може, дівчинку, захищати її й боронити... Потому він вийняв з кишені оту запальничку й поклав її в темно-синю торбинку, всипану друзками крихіт-

них дзеркалець. Він випив віскі й дістав із жінчиного бару пляшку білого італійського шипучого вина. Давид Сенмут надавав перевагу білому жіночому шампанському «блу», отому більш солодкому, із написом «muscadet», а не чоловічому, з написом «brut». Загортаючи пляшку у білий папір, він подумав, що вино – то вічний хворий, як і жінка, однак помирає як чоловік, і лише рідко яке вино переживе людський вік...

У записці продавщиці жіночої білизни він прочитав, де вона мешкає, й рушив туди, з шампанським. Вона зустріла його серед соломи, якою було посипано підлогу квартири, й обійняла, простягла йому коробочку в золотому папері з бантиком.

– Це неможливо! – вигукнув він.

– Мій різдвяний подарунок для тебе, – мовила вона.

Вражений, Давид подивився на неї, і йому спало на думку, що темрява зійшла з неба до її очей, щоб тут заночувати. Самий лише брязкіт її дешевих браслетів із бубонцями був коштовніший за найдорожчого пса.

Давид розгорнув золотавий папір і на свій подив побачив усередині тільки особливу свічку для разового застосування у вигляді равлика, наповненого блакитним пилом.

«Моя колишня дружина таки справді вміє образити чоловіка. І це подарунок?» – подумав він.

– Ти розчарований? – запитала продавщиця жіночої білизни.

– Ні. Навпаки, – відказав він, вийняв з кишені темно-синю торбинку й простяг дівчині:

– Я теж приніс тобі подарунок.

З торбинки вона витягла вже знайому їй запальничку, яку зо два дні тому вкрала в пана в чорно-лакованому пальті.

– Чудово, мені якраз бракувало запальнички!

Вона обійняла, поцілувала архітектора Давида Сенмута й додала:

– Запали скляного равлика, поки я принесу вечерю.

– Що на ній написано? – докинула вона йому, пораючись біля їжі.

– На чому?

– На запальничці.

– Маєш на увазі інструкцію для користування? Не знаю. Я її викинув. Навіщо тобі інструкція?

– Та ні, я питаю, що написано на самій запальничці!

– Не пригадую, зараз подивлюся...

Тут панна Хатчепсут випередила його й продекламувала напам'ять:

– «Якщо мене тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться!». Хіба не це там написано?

Архітектор Давид Сенмут ще раз упродовж цього вечора був приголомшений. Він ніяк не міг пригадати, коли в продавщиці жіночої білизни вкрав ще й запальничку. Проте, якщо ця штукавина не була її, звідки дівчина знала навіть те, що на ній вигравіювано. Про нічну сорочку третього розміру він знав, але про те, що вкрав у неї ще й запальничку, не мав і гадки.

Безперечно, справи із подарунками пішли шкереберть. Треба було щось зробити, щоб не зіпсувати вечір. І він бовкнув перше, що спало йому на думку:

– Я знаю, як тебе звати!

– Невже? – відповіла продавщиця жіночої білизни. – Звідки знаєш?

– Не знаю звідки, але знаю. Тебе звати Хатчепсут.

– Уперше чую, – відказала вона і поставила скляного равлика на срібне блюдо, що стояло посередині столу.

Тут архітектор Давид Сенмут креснув запальничкою. Перший раз вона висікла гарний, блакитнуватий племінчик. І пан Сенмут засвітив скляного равлика. Світло розлилося по столі, осяяло кімнату. Золоте сяйво було всюди, навіть на їхніх вустах. Це було видно кожного разу, коли вони щось промовляли.

– Кресни ще раз, – мовила вона, – треба тричі!

І вдруге запальничка спрацювала добре. Але на третій раз ні. Дала осічку.

– Дарма! – мовив архітектор Сенмут панні Хатчепсут. – Не здійсниться моє бажання.

– Здійсниться, ще й як здійсниться, – сказала вона й поцілувала свого архітектора так, як його ніхто досі не цілував.

Під тим довгим поцілунком лежала на підлозі, в тіні столу, викинута інструкція щодо поводження із запальничкою:

УВАГА! НЕБЕЗПЕЧНО ДЛЯ ЖИТТЯ!

Тримати подалі від вогню. Це не проста запальничка.

Це зброя особливого призначення.

*Динамітний набій у ній активується після
третього послідовного загоряння приладу.*

(Якщо ви не прочитали розділ «Декоративна свічка», прочитайте його.
Якщо прочитали, це вже кінець оповідання.)

Переклад із сербської Оксани Микитенко

1. Назвіть провідні риси постмодерністської естетики та літератури.
2. Які з цих рис утілено в оповіданні «Скляний равлик»?
3. Знайдіть у тексті повтори («Насамперед поглянула на річки. Хмари були несилі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави»). Яку художню роль вони відіграють?
4. Що дає для розуміння твору можливість його інтерактивного прочитання?
5. Як ви думаєте, для чого автор використовує імена і реалії історії Стародавнього Єгипту?
6. Чи бачите ви в тексті оповідання риси «інтерактивної літератури – літератури, що рівняє читача з письменником»? Відповідь аргументуйте.
7. Спробуйте прочитати оповідання різними шляхами. Як саме змінюється ваше сприйняття залежно від шляху прочитання?
8. Якій літературі – лінійній чи нелінійній, традиційній чи інтерактивній – ви віддаєте перевагу? Чому?
9. Підготуйте мультимедійну презентацію «Література постмодернізму».

ХУЛІО КОРТАСАР

«Менади»

ХХ століття виявилось надзвичайно багатим на різноманітні художньо-естетичні явища і талановитих письменників, що лишили вагомий неоціненний слід у мистецтві й намітили шлях подальшого розвитку. Одним із них був Хуліо Кортасар, у творчості якого дивним чином поєдналася відданість європейській культурі та інтерес до аргентинської реальності, відбувся своєрідний синтез культур Старого і Нового світу.

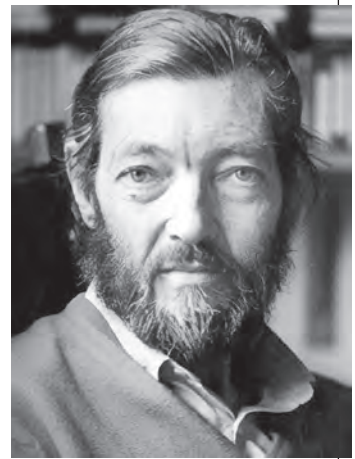
ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ХУЛІО КОРТАСАР (1914–1984)

Хуліо Флоренсіо Кортасар народився 26 серпня 1914 р. у Брюсселі в сім'ї співробітника аргентинського торгового представництва (згодом письменник жартував: «Моє народження стало результатом туризму й дипломатії»). За два місяці перед тим пролунав постріл у Сараєво, який провів початок Першої світової війни. Європою почали рухатися армії країн, які одна за одною приєднувалися до різних альянсів, тож батьки з маленьким сином на руках переїхали спочатку до Швейцарії, а потім – до іспанської Барселони. Проте чотиримісячного Хуліо Флоренсіо вони зареєстрували саме як громадянина Аргентини. Та він і сам себе вважав «типовим аргентинцем», представником різних націй: за матір'ю – напівнімець/напівфранцуз, за батьком – іспанець. Дитинство і юність провів у Буенос-Айресі.

Закінчивши школу, вступив на літературно-філософський факультет столичного університету, однак через брак коштів за рік залишив навчання і сім років пропрацював сільським учителем. У 1944 р. став викладачем університету м. Мендоса, брав участь в антидиктаторських виступах, тому педагогічну діяльність мусив припинити. 1946 року повернувся до Буенос-Айреса й став співробітником Книжкової палати.

Отримавши в 1951 р. літературну стипендію, переїхав до Європи і майже все подальше життя прожив у Парижі. Довгі роки був перекладачем при ЮНЕСКО й подорожував: Італія (1954), Куба (1961), Аргентина, Перу, Еквадор, Чилі (1970–1973).



▲ Хуліо Кортасар

На мою думку, література, образотворче мистецтво, архітектура і кіно, творчі, інтелектуальні, духовні прояви мають сенс тільки тоді, коли вони несуть у собі справжні цінності, вказують вихід із самотності до людського загалу...



◀ Ілюстрація до оповідання «Аксолотль» Хуліо Кортасара

Почав писати дуже рано (якось навіть пожартував, що «перший свій роман написав дев'ятирічним»). Дебютував як поет-символіст збіркою сонетів «Присутність» (1938), яка успіху не мала. Успішнішим був прозовий дебют – публікація схваленого Х. Л. Борхесом оповідання «Захоплений дім», написаного в манері магічного реалізму. А першою книжкою Кортасара стала драматична поема в прозі «Королі» (1949) – авторська інтерпретація давньогрецького міфу про Тесея й Мінотавра (антична міфологія вабила письменника, про що свідчать такі його твори, як «Менади», «Сеньйорита Кора» та ін.). Елементи магічного реалізму знаходимо й у збірках оповідань «Бестіарій» (1951), «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), «Усі вогні – вогонь» (1966), «Хтось там ходить...» (1977), «Дехто Лукас» (1979) та ін.

Наприкінці 1950-х рр. Кортасар звернувся до жанру роману і вже завдяки першому «Виграші» (1960) зажив слави. Однак найвідомішим став його роман «Гра в класи» (1963), що складається із двох порівняно самостійних частин. Перша з них може бути прочитана «лінійно», проте найкраще читати текст, рухаючись ніби зигзагами, стрибаючи (як у дитячій грі в «класики»). Кортасар навіть розробив спеціальний цифровий код – почерговість прочитання розділів роману. У схожому ключі написані й наступні його романи: «Довкола дня на 80 світах» (1967), «62. Модель для складання» (1968), «Останній раунд» (1970), «Книга для Мануеля» (1973) та ін.

У розквіті слави хворий на лейкемію Кортасар пішов із життя в Парижі 12 лютого 1984 р. (похований на паризькому кладовищі Монпарнас). Посмертно опубліковані ще два його романи: «Дивертисмент» та «Іспит» (обидва 1986).

Українською мовою твори Х. Кортасара переклали Юрій Покальчук, Сергій Борщевський, Анатоль Перепадя, Олександр Буценко та ін.

Оповідання «Менади»

Існує думка, що найсміливіша і найвільніша фантастика й авантюра можуть бути виправданими, якщо вони зумовлені мотивом і метою – створювати надзвичайні ситуації для випробування і провокування філософської ідеї чи слова правди.

Повною мірою її можна віднести до багатьох творів Хуліо Кортасара, зокрема й до оповідання «Менади». У ньому вміло поєднано реалістичні й фантастичні елементи, а крізь калейдоскопічні події прозирають глибока символіка та метафоричність. Зокрема бачимо алюзію на еллінські Діонісії, коли театральне дійство поєднувалося з кривавим жертвоприношенням (передовсім цапа як символу Діоніса) на честь божества.

Заголовок твору багато про що говорить читачу. Зрозуміло, що в оповіданні йтиметься про театр, мистецтво, адже менади – це персонажі грецької міфології, супутниці бога Діоніса. Під час святкувань на честь Діоніса зародилися теа-

► Еміль Леві. Смерть Орфея. 1866

Еміль Леві (1826–1890) – французький художник, який представляв нову школу французького живопису XIX ст., створював історичні та алегоричні картини в неокласичному стилі.

трагедійні вистави. Звісно, сьгоднішні театри не схожі на еллінські амфітеатри, та суть залишилася незмінною: це місце, де публіка зустрічається з Мистецтвом. Крім того, назва твору провіщає криваві події, адже грецькою «Μαινάδες» у перекладі означає «безумна, скажена, навіжена». Новочасні «менади» в оповіданні вбивають диригента, як колись в Елладі приносили в жертву Діонісу цапа. Тут доречно також нагадати, що й Орфея розірвали саме менади (вакханки).

Якою ж була програма того *трагічного* ювілейного концерту, про який ідеться у «Менадах»? Кортасар був інтелектуалом, дуже добре обізнаним у музиці й театральному мистецтві, тож випадковостей тут немає. Концертна програма, яку слухали герої оповідання, є еkleктичною, тобто містить твори різноманітних музичних напрямів і стилів.

Фелікс Мендельсон (1809–1847) – німецький композитор-романтик, тісно пов'язаний із класичними традиціями. Його «Сон літньої ночі» створений до однойменної комедії В. Шекспіра, має 11 частин і триває близько 40 хвилин. Найвідоміший фрагмент «Сну...» – славнозвісний «Весільний марш».

Ріхард Штраус (1864–1949) – німецький композитор і диригент, яскравий представник німецького експресіонізму. Справжню славу композитору принесли симфонічні поеми. Уже в першій («Дон-Жуан», звучить близько 20 хвилин) композитор постав як самодостатній автор із власним музичним стилем. Під час прем'єри (1899) глядацька зала розділилася: одна половина влаштувала автору овацію, друга – шикала, обурюючись (порівняйте реакцію зали в оповіданні Кортасара).

Клод Дебюссі (1862–1918) – французький композитор-імпресіоніст. Його творчість вважають перехідною формою від пізнього романтизму до модернізму. Симфонічна картина «Море» (на думку композитора, це наймузичніша природна стихія) складається з трьох частин, що мають назви симфонічних ескізів, натякаючи на зв'язок із живописом. Звучить близько 25 хвилин.

«П'ята симфонія» – чи не найвідоміший твір німецького композитора **Людвіга ван Бетховена** (1770–1827), яскравого представника класичної музики. Його творчість мала неабиякий вплив на розвиток музики у XIX і XX ст. Е. Т. А. Гофман назвав «П'яту симфонію» одним із найзначніших творів епохи. Бетховен так визначив головний мотив симфонії, який складається усього з чотирьох тактів: «Так доля стукає у двері». Цей мотив настільки відомий, що став не лише символом класичної музики, а й розтиражованим явищем масової, популярної культури. Вважають, що симфонія зображає боротьбу людини з перешкодами, які трапляються на її шляху, заради радості та щастя. Фінал симфонії символізує перемогу людини над силами зла і насильства (до слова, Бетховен присвятив твір своїм покровителям Ф. Й. фон Лобковіцу та А. Розумовському, сину останнього гетьмана України). Триває близько 35 хвилин.



Про що свідчить поєднання цих різнорідних музичних явищ? Можливо, диригент, знаючи смаки (чи несмак?) своєї публіки, прагнув догодити слухачам. Можливо, публіка була лише на позір рафінованою і естетично вихованою. Хай там як, але колективний психоз («масове шаління») Кортасар зобразив геніально! Навіть оповідач потрапив під вплив цього «менадства», тобто колективного безуму. Він навіть шкодує, що не може долучитися до здичавілих театралів, а лише спостерігає за цим усім неначе збоку. Про те саме писав Йонеско в «Носорогах», коли Беранже за мить до того, як прийняти своє екзистенційне (і єдино людське!) рішення: «...Проти всіх я боронитимусь! Я остання людина і буду нею до самого кінця! Я не здамся!», все-таки ледь не піддався колективному психозу «оносороження»: «Шкода, я ніколи не стану носорогом, ніколи, ніколи». Отже, бацила цієї схильності до колективного безумства, до «менадства» (як вірус чуми) сидить у кожній без винятку людині й щомиті може прокинутися? Так, це прочитується у підтексті, у «підводній частині айсберга», тобто оповідання «Менади». Однак інакомовлення, алегоричність і символізм становлять благодатне поле для інтерпретацій...

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

МЕНАДИ (скорочено)

Подавши мені надруковану на кремівному папері програмку, дон Перес провів мене на моє місце в партері. Дев'ятий ряд, трохи праворуч: ну що ж, чудова акустична рівновага! Театр Корона я знаю: він примхливий, як жінка-істеричка. Я завжди попереджаю приятелів – не беріть квитків у тринадцятий ряд, там ніби повітряний колодязь, і туди не долинає музика. І не сідайте з лівого боку в бельетажі, бо буде достоту як у флорентійському Театро комунале¹: деякі інструменти ніби відокремляться від решти оркестру і попливуть у повітрі. Скажімо, флейта може залунати за три метри від нас, а весь оркестр, як і годиться, залишиться на сцені. Все це кумедно, але приємного мало.

Я зазирнув у програмку – «Сон літньої ночі», «Дон-Жуан», «Море» і «Г'ята симфонія». Ну як тут не усміхнутися. Ах, Маестро, старий лис, знову у вашій програмі концерту безсоромна естетична сваволя, що прикриває чудове психологічне чуття, спільну рису всіх режисерів мюзик-холів, піаністів-віртуозів та організаторів турнірів вільної боротьби. Тільки з нудьги можна припхатися на концерт, де після Штрауса дають Дебюссі і тут же, слідом, – Бетховена, від якого аж голова тріщить. Проте Маестро знав свою публіку. Репертуар був розрахований на завсідників театру Корона, а вони – люди без претензій і віддають перевагу перед гарним, але новим, поганому та звичному й знайомому. Нічого нестравного і такого, що порушує їхній спокій. З Мендельсоном їм буде легко і просто, потім «Дон-Жуан», такий щедрий, округлий, усі мелодії – в пам'яті, можна наспівати будь-яку. Дебюссі – інша річ, з Дебюссі вони відчують себе людьми мистецтва: не кожен розуміє його музику. А потім головна страва – Бетховен, добрячий звуковий масаж, ось так доля стукає в двері, ах, цей глухий

¹ *Муниципальный театр Флоренції* – оперний театр, центр культурного життя міста. У ньому працювали видатні диригенти, музиканти й оперні співаки. Від вересня до грудня на сцені ставлять опери та балети, з січня по квітень проходять симфонічні концерти. Репертуар театру розмаїтий – від класики до авангарду. Театр – головна музична сцена флорентійського музичного фестивалю.

геній, перемога і її символ – літера «V». А далі – далі бігом додому, завтра справ сила-силенна.

Я справді відчував велику симпатію до Маестро за те, що він приніс гарну музику до нашого незнайомого з мистецтвом міста, де якихось десять років тому не йшли далі «Травіати» та увертюри до «Гуарані»¹. Маестро потрапив до нас по контракту, укладеному з одним метким імпресаріо, і от створив оркестр, який по праву може вважатися першорядним. Помалу в його репертуарі з'явилися Брамс, Малер, імпресіоністи, за ними Штраус, Мусоргський... Попервах власники лож невдоволено бурчали, і Маестро врешті згорнув вітрила, розбавивши концертні програми уривками з опер. З часом навіть Бетховена, котрого він спершу підносив обачно, винагородили тривалими оплесками; ну і скінчилося тим, що Маестро аплодували за все поспіль, а то й просто за вихід на сцену, ось як зараз, коли його поява викликала небачений вибух захвату. Взагалі на початку концертного сезону слухачі щедри на оплески і долоней не шкодують, ляпають з особливим смаком, а до того ж – всі до єдиного обожнювали Маестро, котрий, як завжди недбало, навіть сухувато вклонився публіці, швидко відвернувся до оркестрантів і зразу став чимось подібний до піратського ватажка. Ліворуч від мене сиділа сеньйора Джонатан, з якою я мало був знайомий, але чув, що вона меломанка. Зашарівшись, вона звернулась до мене:

– Ось! Ось людина, котра досягла того, чого мало хто досягає! Вік створив не тільки оркестр, але й нас, публіку! Хіба це не чудово?

– Авжеж, – погодився я, як завжди готовий погодитися.

Іноді мені здається, що він повинен диригувати обличчям до публіки, адже ми до певної міри теж його музиканти.

– Мене, мабуть, не врахуйте, – сказав я. – Хоч як сумно, але в моїй головї вельми невиразні уявлення про музику. Ця програма, наприклад, мені здається просто жакливою. А втім я, напевне, помиляюся...

Сеньйора Джонатан глянула на мене осудливо і відразу ж відвернулася, але її природна люб'язність узяла гору, і мені довелося вислухати розлоге пояснення.

– До цієї програми включені справжні шедеври, і вона, між іншим, складена за листами його шанувальників. Хіба ви не знаєте, що сьогодні у Маестро срібне весілля з музикою? А те, що оркестрові минає п'ять років? Зазирніть у програму, там на звороті дуже тонка стаття професора Паласіна.

Я прочитав статтю професора Паласіна в антракті, після Мендельсона і Штрауса, що викликали бурю овацій на честь Маестро. Прогулюючись по фойє, я кілька разів задумався над питанням: чи заслуговує виконання обох речей такого виплеску бурхливих почуттів і чому сьогодні так шаленіє публіка, яка взагалі, за моїми спостереженнями, не вирізняється особливою великодушністю? Але кожен ювілей – це брама, розкрита для людської глупоти, і сьогодні прибічники Маестро зовсім втратили над собою владу. В барі я зіткнувся з доктором Епіфанією та його родиною – довелося змарнувати на них кілька хвилин. Дочки Епіфанії – зашарілі, збуджені – оточили мене і наввипередки закудкудакали (вони взагалі скидалися на пернатих різної породи). Мендельсон був просто божественний, не музика, а оксамит, найтонший шовк, і в кожній ноті –

¹ Тут: смаки нерозвиненої публіки. Опери Дж. Верді (1813–1901) вважають одними з найкращих в оперному мистецтві. Опера «Травіата», зокрема, зачаровує пафосом почуттів. На початку ХХ ст. були надзвичайно популярними також опери бразильського композитора К. А. Гомеса (1836–1896), зокрема опера-балет «Гуарані». Як митець він розвивався під впливом італійської класичної опери ХІХ ст.



◀ Едгар Дега. Оркестр в Опері. 1867–1868

Едгар Дега (1834–1917) – представник імпресіоністської школи живопису. Його чітко виписані образи оркестрантів контрастують із розмитими постатями балерин як символу краси, що зникає.

неземний романтизм. Ноктюрн? Ноктюрн можна слухати до кінця життя, а скерцо зіграно руками феї, Бебі більше подобався Штраус – у ньому справжня сила, це істинно німецький Дон-Жуан, а від тромбо-

нів і валторн у неї бігали мурашки по тілу – я чомусь сприйняв ці слова в їхньому буквальному значенні. Доктор, поблажливо посміхаючись, слухав нас.

– Ох, молодь, молодь! Зразу видно, що ви не чули французького піаніста Ріслера і не знаєте, як диригував німецький композитор фон Бюлов...¹ То був час!

Дівчата розсердилися. Росаріо сказала, що нинішні оркестри куди ліпші, ніж п'ятдесят років тому, а Беба рішуче перепинила батькову спробу засумніватися у виняткових якостях Маестро.

– Авжеж, авжеж, – погодився доктор Епіфанія. – Я й сам вважаю, що сьогодні він геніальний. Скільки вогню, яке піднесення! Мені давно не траплялося так плескати в долоні...

Доктор Епіфанія з гордістю простягнув мені долоні, дивлячись на які подумав, що він щойно витискав ними цукор з буряків. Дивно, але в мене склалося інше враження – мені навіть здавалося, що Маестро не в ударі, що у нього, мабуть, поболує печінка, що він, як кажуть, не викладається, а стриманий і нуднуватий. Певне, я був єдиним у театрі Корона, хто так думав, бо Кайо Родрігес, наздогнавши мене, мало не збив мене з ніг.

– «Дон-Жуан» – блиск! А Маестро – дивовижний диригент, – заволав він. – Ти пам'ятаєш те місце в скерцо Мендельсона, ну, просто справжній перегук гномів, а не оркестр!

– Знаєш, – сказав я, – почути б спершу цей перегук гномів!

– Не клей дурня, – огризнувся Кайо, і я бачив, що він щиро обурений. – Невже ти не спроможний вловити таке! Наш Маестро – геній, і сьогодні він перевершив самого себе, ясно? По-моєму, ти даремно прикидаєшся глухим.

У цю хвилину нас наздогнала Гільєрміна Фонтан, яка слово в слово повторила те, що наплели доньки Епіфанії, а потім вони з Кайо проникливо дивилися одне на одного зі слізьми на очах, розчулені співзвучністю своїх захватів, стихійним братством, від якого добрішають на якусь хвилину людські душі. Я дивився на них, нічого не розуміючи, силкуючись осмислити причини цього захвату. Ну, припустімо, я не щовечора ходжу на концерти і на відміну від них можу іноді сплутати Брамса з Брукнером або навпаки, що в їхньому колі розцінять як невібачне невігластво. І все ж ці запалені обличчя, ці спітнілі шії, готовність аплодувати де завгодно – в фойє чи посеред вулиці, – все це наводило мене на думку про атмосферні впливи, про вологість повітря, про сонячні плями, одне слово, про ті речі, що відбиваються, безперечно, на поведінці людини. Пригадується, я навіть подумав, чи немає, бува, в залі якогось дотепника, який вирішив повто-

¹ Едуард Ріслер (1873–1929) – видатний французький піаніст. Ганс Івідо фон Бюлов (1830–1894) – німецький диригент, піаніст і композитор, його асистентом деякий час був Ріхард Штраус.

рити знаменитий дослід доктора Окса¹, щоб розпалити всю цю публіку. Гільберміна урвала мої роздуми, сіпнувши мене за руку (ми були мало знайомі).

– А зараз – Дебюссі, – прошепотіла вона, дуже збуджена. – Мереживна гра води, «La mer»².

– Щасливий буду це почути, – сказав я.

– Уявляєте собі, як пролунає «Море» у нашого Маестро!

– Бездоганно, – зронив я, дивлячись на неї пильно, щоб простежити, як вона поставиться до мого зауваження...

Коли я вернувся в партер, усі вже сиділи по своїх місцях, і мені довелося підняти весь ряд, щоб дістатися до мого крісла. Щось було смішне в тому, що нетерпляча публіка розсілася по своїх місцях раніше, ніж оркестранти, які зараз стурбовано, ніби знехотя, виходили на сцену. Я глянув на гальорку і на балкони – суцільна чорна маса, ніби мухи в банці від чогось солодкого. В партері то тут, то там спалахували і гасли вогниці – то меломани, що принесли з собою партитури, перевіряли свої ліхтарики. Коли величезна центральна люстра почала поволі тьмяніти в чимраз гущішу п'тьму, назустріч Маестро, який вийшов на сцену, покотилися оплески. Я подумав, що ці звуки, які дедалі сильнішали, ніби відтісняючи світло, і змусили включитися одне з моїх п'яти почуттів, тоді як інше дістало змогу перепочити. Ліворуч від мене завзято плескала в долоні сеньйора Джонатан. І не одна вона – весь ряд поспіль. Але попереду, навскіс, я помітив чоловічка, який сидів зовсім нерухомо, ледь схиливши голову. Сліпий? Авжеж, сліпий, я навіть уявив відблиски світла на його білому полірованому ціпку і ще ці непотрібні окуляри. Лише ми удвох у цілій залі не аплодували, і, зрозуміло, мене зацікавив цей сліпий чоловік. Мені нестримно хотілося підсідти до нього, заговорити. Адже той, хто не аплодував цього вечора Маестро, справді був вартий уваги. Попереду несамовито відбивали собі долоні доньки Епіфанії, та й він сам не відставав від них. Маестро недбало кивнув публіці, звів очі вгору, звідки, немов на величезних роликах, скочувався гуркіт, врізаючись в оплески партеру і лож. Мені здалося, що в Маестро чи то допитливий, чи то стурбований вигляд обличчя, – його досвідчений слух, мабуть, уловив, що сьогодні на його ювілейному концерті публіка поводитья якось незвично. «Море» також викликало овацію, і не менш захоплену, ніж Ріхард Штраус, що цілком зрозуміло. Я й сам не встояв перед звуковими розкотами фіналу та оплесками і ляпав до болю в долонях. Сеньйора Джонатан плакала.

– Грандіозно! – прошепотіла вона, повернувши до мене зовсім мокре обличчя, ніби в рясних краплях дощу. – Ну просто незбагненно!

Маестро то зникав, то з'являвся, був, як завжди, елегантний і злітав на диригентську підставку з легкістю, що нагадувала рухи розпорядників на аукціонах. Він підняв своїх музикантів, і у відповідь з подвоєною силою прокотилися нові оплески і нові «браво!». Сліпий, що сидів праворуч від мене, теж аплодував, але дуже скупю, бережучи долоні, – мені було дуже приємно спостерігати, з якою стриманістю він, увесь підібраний, навіть відсторонений (голова похнюплена), підтримує цей вибух ентузіазму. Безконечні «браво!» – звичайно вони лунають вряди-годи як вираз чиєсь особистої думки, – неслися звідусіль. Спершу оплески не були такі бурхливі, як у першому відділенні концерту, але тепер музика

¹ Доктор Окс – герой повісті Жуль Верна «Фантазії доктора Окса». Доктор Окс проводить експеримент над жителями віддаленого селища. Під впливом газу селяни з товариських, привітних і врівноважених людей перетворюються на агресивних і мстивих.

² «Море» (франц.).

ніби відійшла набік, тепер плескали не «Дон-Жуанові» і не «Морю», а самому Маестро і ще, мабуть, тій солідарності почуттів, яка об'єднала всіх поціновувачів музики. І овація, що оновлювалась сама від себе, наростала і хвилинами робилася до болю нестерпною. Я роздратовано роззирався навкруги і раптом ліворуч від себе помітив жінку в червоному – вона побігла проходом і зупинилася поряд зі сценою, біля самих ніг Маестро. Коли Маестро знову схилився перед публікою, він сахнувся, побачивши просто перед собою сеньйору в червоному, й відразу ж випростався. Але згори, з гальорки, нісся такий погрозливий гул, що йому довелося знову вклонитися і вітати публіку – він це робив дуже рідко – скинутою вгору рукою, що негайно викликало новий вибух захвату, і до несамотитих аплодисментів приєдналися тупіт ніг у ложах та бельетажі. І це вже було занадто.

Хоча й не було перерви, Маестро пішов геть на кілька хвилин, і я навіть трохи підвівся з крісла, щоб ліпше роздивитися залу. Вогка, в'язка задуха і збудження обернули більшість людей на якусь подобу жалюгідних, мокрих креветок. Сотні бганих хусточок колихалися, мов хвилі нового моря, що виникло наче для глуму враз, тільки-но стихло «Ла мер». Багато хто притьмом кинувся в фойє, щоб нашвидку вихилити склянку лимонаду чи пива, і, побоюючись пропустити щось важливе, значне, бігом летіли до зали, натикаючись на зустрічних. Біля головного входу в партер утворилася безладна тиснява. Але не було й натяку на якесь невдоволення, люди сповнилися безконечною добротою одне до одного, точніше, настало якесь загальне зворушення, в якому вони розуміли і відчували одне одного. Сеньйора Джонатан, а вона ледве вмещалася у вузькому кріслі, звела на мене очі, – я все ще стояв, – і лице її напрочуд нагадувало спілу ріпу. «Грандіозно! – зойкнула вона. – Просто грандіозно!».

Я майже зрадів, побачивши, як на сцену виходить Маестро. Ця юрба, до якої я – на жаль – належав, навіювала мені жаль і огиду. З усіх у залі, мабуть, один Маестро та його музиканти зберігали людську гідність. Та ще й цей сліпеч, там, праворуч, що не аплодував, а сидів, рівний, як струна – сама стриманість, сама увага.

– П'ята! – видихнула мені у вухо сеньйора Джонатан. – Екстаз трагедії!

Я зразу подумав, що це непогана назва для фільму, і приплющив очі. Певне, мені хотілося уподібнитися до сліпого, єдиної людської істоти серед цього драглистого місива, в якому я так безнадійно загруз. І коли я побачив зелені вогники, що майнули переді мною, ніби ластівки, перша фраза бетховенівської симфонії звалилася на мене як пневматичний молот і змусила дивитися на сцену. Маестро був майже прекрасний – тонке, проникливе обличчя і руки, до них прикутий оркестр, що гудів усіма своїми моторами у великій тиші, яка враз заступила гуркіт нестримних оплесків. Але, щиро кажучи, мені здалося, що

◀ Василь Кандинський. Імпресія III (Концерт). 1911

Василь Кандинський (1866–1944) – російський художник-експресіоніст і теоретик образотворчого мистецтва. Один із засновників абстракціонізму.



Маестро пустив у хід свою машину ледь раніше, ніж запала ця тиша. Перша тема пройшла десь над нашими головами, і з нею її символи, вогні спогадів, її звичне, зовсім просте: та-та-та-та. Друга, окреслена диригентською паличкою, розлилася по залі, і мені привиділося, що повітря зайнялося полум'ям. Але полум'я було холодне, невидиме, воно палило зсередини. Певне, ніхто, крім мене, не звернув уваги на перший крик, надривно короткий, притлумлений. В акорді дерева й металу я розчув його, бо дівчина, яка забилася в корчах, сиділа просто переді мною. Крик був сухий, недовгий, ніби в нападі істерики чи любовному екстазі. Дівчина відхилила голову, торкаючись потилицею різьбленого єдиного рога, яким увінчані крісла в партері, і з такою силою біла ногами по підлозі, що її ледве утримували сусіди. Згори, з першого яруса, донісся ще один крик і ще завзятіший тупіт ніг. Щойно закінчилася друга частина, як Маестро відразу, без паузи, перейшов до третьої. Мене раптом узяла цікавість, чи може диригент чути ці крики з залу, чи він весь у полоні звукової стихії оркестру. А дівчина з переднього ряду хилилася тепер все нижче й нижче, і якась жінка (очевидно, мати) обіймала її за плечі. Я хотів був допомогти їм, але спробуй зробити щось під час концерту, якщо вони сидять в іншому ряду і довкола незнайомі люди. У мене навіть майнула думка попросити допомоги у сеньйора Джонатан, адже жінки меткіші і знають, що треба робити в таких випадках. Проте сеньйора Джонатан не відривала очей від спини Маестро – вона вся поринула в музику. Мені здалося, що в неї на підборідді, прямо під нижньою губою, щось блищить. Зненацька попереду нас устав на весь зріст якийсь сеньйор у смокінгу, і його могутня спина заступила Маестро. Так дивно, що хтось устав посеред концерту. Але хіба не дивно, що публіка взагалі не помічає цих криків, не бачить, що в дівчини справжній істеричний напад? Мої очі несподівано вихопили розпливчасту пляму в центрі партеру. Ну, звісно, це та сама жінка, що в антракті бігала до сцени! Тепер вона повільно йшла до сцени, і, хоч трималася дуже прямо, я б сказав – не йшла, а підкрадалася, її зраджувала хода: кроки повільні, як у зачарованої людини, – ось-ось налаштується і стрибне. Вона невідривно дивилася на Маестро, мені навіть привидівся шалений блиск її очей. Якийсь чоловік, вибравшись зі свого ряду, метнувся слідом за нею – ось вони вже десь у п'ятому ряду чи ближче, а біля них ще троє. Зараз буде фінал, і за велінням Маестро уже вривалися до залу перші могутні й широкі акорди фіналу, напрочуд чіткі, досконалі скульптурні форми, високі колони, білі й зелені, Карнак¹ звуків, по нефу якого обережно просувалася жінка в червоному та її проводжати.

Між двома вибухами оркестру я знову почув крик, точніше, репет в ложі праворуч. І разом з ним прямо в музику зірвалися оплески, неспроможні більше втриматися й на мить, ніби в огнищі любовних обіймів оркестру вся зала, ця величезна задихана самиця, не дочекалася чоловічого тріумфу оркестру і з безтямними криками, вже не стримуючи себе у пристрасті, віддалася власній насолоді. Незручне крісло заважало мені обернутися назад, де – я це відчував – щось наростало, насувалося, вторуючи жінці в червоному та її супутникам, які підбігли до сцени саме тієї хвилини, коли Маестро, достоту як матадор, що спритно вгороджує шпагу в карк бикові, ввігнав диригентську паличку в останню стіну звуку і подався вперед, пониклий, ніби його ударило пружкою хвилею повітря. Коли Маестро випростався, вся зала стояла, і я, зрозуміло, також, а простір став склом, в яке цілим лісом гострих списів вгатилися оплески й крики, обертаючи

¹ Карнак – тут: найбільший у Стародавньому Єгипті храмовий ансамбль.

його на нестерпно грубу, пітну і сповнену водночас особливої величі масу, в чомусь схожу на череду ошалілих буйволів. Звідусіль у партер набивалися люди, і мене навіть не дуже здивували двоє чоловіків, що скочили в прохід прямо з ложі. Вискнувши, ніби придавлений щур, сеньйора Джонатан вирвала нарешті свої тілеса з крісла і, простягнувши руки до сцени, уже не кричала, а ревіла від захвату. Весь цей час Маестро стояв спиною до публіки, ніби виражаючи до неї презирство, і, мабуть, схвально дивився на музикантів. Але ось він неквапливо обернувся, вперше удостоївши публіку легкого нахилу голови. Обличчя його було зовсім біле, ніби його доконала втома, і я навіть устиг подумати (в плутанині відчуттів, обривків думок, миттєвих спалахів усього того, що оточувало мене в цьому пеклі захвату), що він ось-ось зомліє. Маестро нахилився вдруге і, подивившись праворуч, побачив, як на сцену видирається той самий сеньйор, білявий, у смокінгу, а за ним ще двоє. Мені здалося, що Маестро зробив якийсь невизначений рух, ніби надумав зійти з помосту, і тут я помітив, що рух цей – судомний, що він хоче від чогось звільнитися. Ну, так і є: жінка в червоному вчепилася в його ногу. Вона вся тяглася до Маестро і при цьому кричала, я принаймні бачив її широко роззявлений рот. Думаю, що вона кричала, як усі, мабуть, як я сам. Маестро впустив паличку і розпачливо шарпнувся вбік. Він явно щось казав, але що – годі було розібрати. Один з супутників жінки обхопив руками другу ногу Маестро, і той повернувся до музикантів, ніби волаючи до них про допомогу. Музиканти, що посхоплювалися з місць, натикалися під сліпучим світлом софітів на покинуті інструменти. На сцену, юрмлячись біля сходинок, лізли й лізли нові люди. Їх набралось стільки, що в тисняві важко було розрізнити оркестрантів. Пюпітри полягли на підлогу, як зім'яте колосся. Блідий Маестро, силкуючись випручати ногу, ухопився за якогось чоловіка, котрий вискочив просто на підставку, але, побачивши, що цей чоловік зовсім не музикант, він різко шарпнувся назад. Тієї миті ще одні руки обвилися круг його стану. Потім я побачив, як жінка в червоному, ніби у мольбі, розгорнула йому обійми, і несподівано Маестро зник – юрма очамрілих шанувальників понесла його зі сцени і потягла кудись у глиб партеру. Досі я стежив за цим масовим шалінням з якимось захватом і жахом ясновидця. Все мені відкривалося з особливої висоти, а може, навпаки – звідкись ізнизу. І ось зненацька пролунав цей пронизливий, гострий крик. Кричав сліпець – він звівся на весь зріст і, розмахуючи руками, немов крилами вітряка, щось випрохував, благав, молив. Це було понад усяку міру – я вже не міг лишатися байдужим присутнім у залі, я відчув себе справжнім учасником цього буяння захватів і, зірвавшись з місця, понісся до сцени. Одним стрибком я опинився на сцені, де збезумілі чоловіки і жінки з завиванням виривали у скрипалів скрипки (які хрустіли і лопали, ніби величезні руді таргани), потім стали кидати в залу всіх музикантів поспіль, і там навалювалися на них інші шаленці. Цікаво, що я не відчував ані найменшого бажання хоч якось сприяти цьому розгулу пристрастей. Мені лише хотілося бути поряд з усіма, бачити на власні очі все, що відбувається і відбудеться на цьому неймовірному ювілеї. У мене ще залишилися якісь проблески здорового глузду, щоб подумати, чому це музиканти не намагаються втекти за лаштунки. Але я одразу ж збагнув, що це неможливо, – легіон слухачів заблокував обидва крила сцени, утворивши кордон, який випліскувався вперед, підминаючи під себе інструменти, підкидаючи вгору пюпітри, аплодуючи, надриваючи горлянки несамовитим ревінням. У залі стояв такий страшенний гуркіт, що він уже сприймався як тиша. Просто на мене з кларнетом у руці біг якийсь гладун, і я мало не

схопив його, мало не підставив йому ногу, щоб і він дістався розлюченій публіці. Але, зрозуміло, я злегковажив, і жовтолиця сеньйора з глибоким декольте на грудях, по яких стрибали перлисті розсипи величезного намиста, подарувала мені погляд, сповнений ненависті й виклику. Вона вчепилась у кларнетиста, який щось кричав, прикриваючи свій інструмент, якихось двоє чоловіків потягли його – уже притихлого – до лож, де загальне збудження досягло вищої межі.

Оплески ледве пробивалися крізь крики, та й хто міг аплодувати, якщо всі як одержимі ловили музикантів, щоб схопити їх у свої обійми. Зала ревіла все пронизливіше й гостріше, то тут, то там серед реву, що наростав, вибухали моторошні зойки, поміж якими – як мені здалося – вирізнялися особливі, викликані фізичним болем, що взагалі-то не дивина – в такому шарварку, в такому сум'ятті і біганині можна було переламати руки й ноги. Але я все ж таки сміливо кинувся у партер зі спорожнілої сцени, туди, до музикантів, яких розтягували в різні боки – кого до лож, де було якесь незрозуміле вовтузіння, кого до вузьких бічних проходів, які вели до фойє. Із лож бенуару – ось, виявляється, звідки неслося розпачливе завивання. Мабуть, це музиканти, задихаючись від нескінченних обіймів, благали відпустити їх. Ті, хто сидів у партері, юрмилися тепер біля входів у ложі, куди поривався і я, продираючись крізь ліс різьблених крісел. Хвилювання в залі помітно посилилося, світло почало швидко слабнути, в червоноястому жеврінні лампочок обличчя були ледве видні, і постаті людей нагадували якісь дриготливі тіні, нагромадження безформних об'єктів, які то наближалися, то віддалялися один від одного. Мені здалося, що я розрізнив срібну голову Маестро у другій ложі, зовсім поряд зі мною. Але Маестро зразу зник, кудись провалився, ніби його змусили стати навколішки. Біля мене пролунав різкий, короткий крик, і я побачив сеньйору Джонатан, вона бігла, а трохи позаду – молодшу з дочок Епіфанії. Обидві полізли в юрбу біля другої ложі. Тепер я вже не сумнівався, що саме в цій ложі опинилися і Маестро, і жінка в червоному зі своїми супутниками. Докторова донька підставила сеньйорі Джонатан сплетені пальці рук, і та, ніби хвацька наїзниця, уперлася в них ногою, як у стремено, а потім пірнула в ложу. Впізнавши мене, дочка Епіфанії щось крикнула, мабуть, просила допомогти і їй, але я відвів очі вбік і зупинився, не бажаючи долучитися до цих зовсім збезумілих від захвату людей, ладних битися одне з одним. Я бачив, як тромбоном розквасили носа Кайо Родрігесу, – ось хто відзначився, коли в партер зі сцени скидали оркестрантів! Закривавлене лице Кайо не викликало в мене співчуття, мені навіть не було шкода сліпця, який плазував рачки і натикався на крісла, заблудившись у цьому симетричному лісі, позбавленому прикмет. Мене вже ніщо не хвилювало. Хіба що хотілося знати, чи змовкнуть колись у ложах ці крики, які підхоплювалися в партері, звідки, як і раніше, лізли до лож очманілі люди, відштовхуючи одне одного. Найвідчайдушніші, бачачи, що їм не пробитися в ложі крізь натовп, що юрмився біля дверей, стрибали туди так, як це зробила сеньйора Джонатан. Я все це бачив, не втрачав, однак, здорового глузду, і в мене й далі не було ані найменшого бажання поділяти це загальне навіженство. Напевно, власна байдужість пробуджувала в мені дивне почуття вини, ніби моє поведження було в чомусь найганебніше, особливо скандальне серед цього загального неподобства. Я вже кілька хвилин сидів один у порожньому ряду партеру і десь за межами моєї байдужості вловив початок спаду напруження в усе ще нестримному і відчайдушному ревінні юрби. Крики дійсно стали вщухати, швидко припинилися зовсім, і все заповнилося невиразними шерехами відступу. Коли, як мені здалося, можна було йти, я швидко

подався до бічного проходу і без перешкод потрапив у фойє. Самотні постаті рухалися, ніби п'яні. Хтось витирав рота хусточкою, хтось обсмикував піджак чи поправляв комірець. У фойє я примітив жінок, які порпалися в своїх торбинках в пошуках дзеркальця. Одна з жінок бгала в руці скривавлену хустинку – мабуть, поранилася. Потім я побачив обох дочок доктора Епіфанії. Вони бігли понурі, розізлилися, мабуть, через те, що не зуміли потрапити в ложу. Кожна з них подарувала мені такий погляд, ніби я був у всьому винний. Я почекав, поки вони, за моїми підрахунками, опинилися надворі, і рушив до головних сходів, які вели до виходу. І ось тут у фойє появилася жінка в червоному зі своїми неодмінними супутниками. Чоловіки йшли назирці, збившись в купку, ніби соромилися пожмаканих і подертих костюмів. Але жінка в червоному рухалася мені назустріч, гордо дивлячись уперед. Я побачив, що вона раз-другий провела язиком по губах. Повільно, ніби облизуючись, провела язиком по губах, які розтягувалися в усмішці.

Переклад з іспанської Юрія Покальчука за редакцією Сергія Борщевського

1. Чому програму ювілейного концерту оповідач назвав безсоромною естетичною сваволею? Як він пояснює вибір Маестро? Як це характеризує диригента і публіку?
2. Знайдіть у тексті словосполучення, якими оповідач описує публіку на концерті. За художніми деталями складіть узагальнений портрет завідника театру «Корона». Чи можна за ним схарактеризувати жителів і атмосферу, яка панує в провінційному містечку?
3. Знайдіть у тексті зображально-виражальні засоби, якими оповідач характеризує перебіг концерту. Чи асоціюються вони з мистецькою лексикою? Як оцінюють музичні твори інші відвідувачі концерту? Чи можна стверджувати, що письменник використав принцип антитези, окреслюючи реакцію оповідача та іншої публіки?
4. Як позиціонує себе оповідач стосовно публіки на концерті? Яку оцінку він дає публіці та її реакції на концерті?
5. Чому, споглядаючи поведінку публіки на концерті, оповідач згадав героя Ж. Верна доктора Окса? Яке смислове навантаження мають образи жінки в червоному та сліпого? Чи можна їх назвати образами-символами? Відповідь аргументуйте.
6. Як загальне безумство вплинуло на оповідача?
7. Порівняйте характеристику і поведінку юрби з новели «Менади» та «оносорожене» суспільство з п'єси «Носороги» Е. Йонеско. Що об'єднує ці спільноти? Чи можна стверджувати, що письменники у своїх творах порушують ті самі проблеми? Порівняйте відчуття оповідача у фіналі новели зі станом Беранже у фіналі п'єси «Носороги». Що об'єднує цих персонажів? Про яку провину вони говорять?
8. Проектна діяльність. 1. Прослухайте музичні твори, які виконували під час концерту, описаного в оповіданні «Менади». Порівняйте свої естетичні та психологічні відчуття з тим, що зобразив у творі Х. Кортасар. Результати спостереження оформіть у формі доповіді або презентації. 2. Знайдіть дотичну до твору Кортасара інформацію про античне мистецтво (Діонісійські свята; бога Вакха і пов'язані з його вшануванням обряди, зокрема вакханалії; міф про Орфея і вакханок тощо).

Особливості розвитку кримськотатарської літератури й культури

Українці й кримські татари мешкали поруч споконвіку. Звісно, упродовж століть відносини поміж двома народами склалися по-різному, однак історія засвідчила: коли українці й кримці об'єднувалися, їх не міг здолати жоден ворог. Яскравими прикладами тут є події часів Хмельниччини (1648–1654) та Конотопської битви (1659), коли козацько-кримське військо під проводом гетьмана Івана Виговського і хана Мехмед-Гірея IV вщент розгромило московську армію, яка вдерлася в Україну.

Українці й кримські татари мали торгові та культурні контакти. Українці знають і люблять високохудожні й мудрі легенди Криму, що надихали на творчість багатьох наших митців, зокрема Михайла Коцюбинського, Лесю Українку та ін.

Із кримськотатарського роду походив видатний учений XX ст., поліглот (знав 60 мов), один із засновників Академії наук України Агатангел Кримський (1871–1942). Непохитний прибічник ідеї державної незалежності України, він став жертвою сталінських репресій, як і багато українських патріотів за часів російського панування.

Розквіт кримськотатарської літератури припав на ханський період, коли творили талановиті поети Менглі Гірай I (1445–1515) і Борагази Гірай II (псевдонім – Газаї, 1552–1607), автор поем «Троянда й соловей» і «Млинове колесо» (на початку XX ст. ці твори переклав Іван Франко). Популярною у Криму була творчість сазистів – мандрівних поетів, які виконували свої вірші в супроводі музичного інструмента – саза (вони нагадували давньогрецьких лірників або українських бандуристів). Найвидатніші сазисти – Мустафа Джевхері (?–1715) і Ашик Умер (1621–1707).

Творчість багатьох кримськотатарських поетів пов'язана з Україною. Наприклад, у поемі «Тогай-бей» поет XVII ст. Джанмухаммед розповідає про спільну боротьбу козаків на чолі з Богданом Хмельницьким і кримськотатарських воїнів під проводом мурзи Тогай-бея проти поляків. А героїчні події 1648 р. (зокрема розгром поляків під Жовтими Водами) описані в поемі Едипа Ефенді «Сефернаме» (укр. «Сказання про похід»).

Класики українського письменства співчутливо ставилися до покривдженого народу. Варто згадати «На камені» Михайла Коцюбинського або «Кримські спогади» Лесі Українки. Мандруючи південним краєм, Леся створила цикл поезій, у яких проглядають вивольні мотиви:

О, люде мій бідний, моя ти родино,
Брати мої вбогі, закуті в кайдани!
Палають страшні, незагойні рани
На лоні у тебе, моя Україно! (1891)



▲ Презентація нових книжок із серії «Кримськотатарська проза українською» – «Мердивен» Шаміля Алядіна та збірника «І народився день», до якого увійшли твори 11 кримськотатарських письменників. 27 листопада 2018 р. Інформаційне агентство «Укрінформ». Київ.

Раніше побачили світ українськомовні збірники «Самотній пілігрим», «Окрушина сонця» і «Молитва ластівок». Ці небуденні події дають змогу пізнати культурну спадщину кримськотатарського народу, водночас наше суспільство пізнає саме себе.

повернення до Криму. Зокрема, Ешреф Шем'ї-заде написав про це поему «Стіна сліз» (1969). 1988 року кримськотатарський народ реабілітували, депортовані почали повертатися на Батьківщину, однак на той час із 200 тисяч кримських татар понад половина вже загинули. Нині історія повторюється: Крим знову анексовано (2014), і кримські татари знову зазнають утисків окупаційного режиму Російської Федерації.

1783 року Крим анексувала Російська імперія (глибоко символічно, що в той самий період Росія руйнувала Запорозьку Січ і покріпачувала українців). Звісно, це позначилося на літературі й культурі кримських татар. Попри все, для розвитку кримськотатарської культури багато зробив Ісмаїл Гаспринський (1851–1914), котрий заснував першу масову газету кримськотатарською мовою «Терджиман» («Перекладач»). А вірш тогочасного громадського та політичного діяча Номана Челебіджихана (1885–1918) «Я присягнув!» став національним гімном кримських татар.

Кримськотатарська література першої половини ХХ ст. пов'язана з іменами поета-академіка Бекира Чобан-заде, поета й фольклориста Абдулли Лятіф-заде, Якуба Шакір-Алі та ін. У 1920–1930-х рр. було репресовано найкращих представників кримськотатарського народу, зокрема письменників. Багато хто загинув під час Другої світової війни. 1944 року кримських татар депортували (примусово виселили) з Криму. Відомий сучасний кримськотатарський письменник Таїр Халілов порівняв цей злочин тоталітарного режиму зі знищенням людей у гітлерівських таборах смерті: «Вони задалегідь до дрібниць продумали, як ліквідувати цілий народ, щоб забрати його землю. Ні, вони не вбивали нас у газових камерах, але придумали більш витончений спосіб знищення: телячі вагони й спецпоселення, де вбивали повільно, але напевно». На нових місцях переселенців, звісно, ніхто не чекав і їхньої літератури не підтримував. Лише через кілька десятиліть при Спільці письменників Узбекистану було відкрито секцію кримськотатарських авторів і отримано дозвіл на друковані видання та радіопередачі кримськотатарською мовою. У творчості кримськотатарських авторів 1960–1980-х рр. домінує тема депортації, адже їхній народ жив великою мрією про

Біль покривдженого народу

ТАЇР ХАЛІЛОВ

«До останнього подиху»

Нині на літературній ниві працюють яскраві представники кримськотатарського народу – поети Шакір Селім, Юнус Кандим, Певат Зети, Сейран Сулейман, Майє Сафет, прозаїки Таїр Халілов, Ервіна Умерова, Гульнара Усеїнова, Шевкета Рамазанова, Лейла Алядінова, Юсуф Болат, Рустем Муєдин, Еміль Аміт та ін. Художні твори виходять у літературному журналі «Їлдиз». Запроваджено премії за твори, написані кримськотатарською мовою – імені І. Гапринського та Ешрефа Шем'ї-заде, а також Міжнародну премію імені Бекира Чобан-заде, проводять літературні виставки та конкурси, зокрема літературний конкурс імені Ахмеда Іхсана Кирилми.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ТАЇР ХАЛІЛОВ (нар. 1940)

Автобіографія

Я, Таїр Халілов, кримський татарин, народився 6 вересня 1940 р. в селі Карабай (нині Відродження) Старо-Кримського району Кримської АРСР.

На момент депортації сім'я складалася із 7 осіб: мати Фатіме Халілова (1893 р. н.), батько Бекир Халілов (1892 р. н.), сестра Аміде Халілова (1927 р. н.), брат Емірсале Халілов (1930 р. н.), брат Халіт Халілов (1934 р. н.), брат Джемал Халілов (1936 р. н.).

18 травня 1944 р. двоє солдатів з автоматами й офіцер, який супроводжував їх, зі складу військ НКВД о 4 годині ранку увірвалися в будинок. Офіцер коротко зачитав постанову про виселення і дав на збори 15 хвилин. Батько та мати, розгубившись, ледь встигли нас одягнути та взути. Фактично з собою нічого не встигли, та й не дали нам, взяти. Батько захотів прихопити з собою сепаратор, за тодішніми мірками – велике багатство, але йому заборонили. Батько був відомим фахівцем з тютюництва й двічі побував на ВДНГ в Москві, звідти він і привіз цей сепаратор, єдиний у селі. Все село ходило до нас сепарувати своє молоко. Окрім сепаратора, в господарстві тримали дійну корову, теля, бичка, 5–6 баранів і курей. Але, найголовніше, за словами батька, він не встиг забрати заховані у схованці під підвіконням сімейні реліквії та цінності: золоті дукати, прикраси та гроші. Звичайно, все це багатство безслідно зникло. Батько ще мав намір випустити корову з хліва, але отримав удар прикладом.



▲ Таїр Халілов

Якщо хочеш розповісти історію цілого народу – розкажи історію однієї людини.

Аристотель



◀ Рустем Емінов (нар. 1950). Поїзд смерті. 1997. Цикл «Депортація» (інша назва – «Унутма», у перекладі з кримськотатарської – «Пам'ятай»)

Перший художник, який відтворив трагічну долю кримських татар у живописі (два цикли – «Депортація» і «Повернення», третій цикл «Відродження» – у планах). Рустем Емінов походить із родини депортованих кримських татар. Свою місію вбачає у служінні рідному скривдженому народові та пробудженні історичної пам'яті.

Усіх жителів села зібрали у хліві. Там в оточенні озброєних солдатів протримали до обіду. Всі думали, що поведуть на розстріл. Але звідкись понаїхали американські студбекери, радянські ЗІСи та полуторки. Всі повантажили на машини, під конвоєм привезли на залізничну станцію Іслам-Терек (нині Кіровське) і буквально заштовхали до смердючих товарних, так званих «телячих» вагонів.

Чи треба говорити про той жах, шокове потрясіння і крики, якими супроводжувався цей «важливий державний захід»?..

Дорога тривала майже місяць, в ешелоні, як і в місцях насильницького поселення, люди вмирили від голоду, хвороб, від нестерпних душевних мук і від нещасних випадків.

Людей упродовж місяця у страшних антисанітарних умовах морили голодом (під час перевезення 2–3 рази давали «юшку» з протухлої риби) і цілеспрямовано тримали в обмеженому просторі вагонів – фактично в тюрмах на колесах. Повністю виснажених, брудних, хворих і завошивлених людей прирікали потім на неминучу голодну й мученицьку смерть уже в місцях спецпоселення. Вони заздалегідь до дрібниць продумали, як непомітно ліквідувати цілий народ, щоб забрати його землю. Ні, вони не вбивали нас у газових камерах, але придумали більш витончений спосіб знищення: телячі вагони й спецпоселення, де вбивали повільно, але напевно.

Нашу сім'ю поселили в Макаріївському районі Костромської області, в лісовій глушині, куди колись Іван Сусанін завів поляків... У прямому й переносному сенсі. Поселили в почорнілих дерев'яних бараках, що кишіли клопами й тарганамі і в яких до нас жили зеки. Але ув'язнених як-не-як годували, а нас – ні. Працездатних юнаків і дівчат, практично підлітків, погнали на лісопвал, тому що чоловіки воювали на фронтах. А молодь, влаштовуючи на неї облави, як на звірів, виловлюючи і так само загнавши в товарняки, відвезли в рабство до свого фатерланду німецькі окупанти.

Лютував тиф. Виснажені від голоду та хвороб, від лютих морозів, туги за Батьківщиною, кинуті напризволяще владою, люди вмирили сім'ями. Старша сестра, її чоловік та їхній трирічний син померли від туберкульозу. Через рік від тифу померла наша мати. Батько в розпачі «втік» до Узбекистану в пошуках виходу, там його зловили, за «втечу» і за порушення комендантського режиму дали 20 років таборів.

Залишившись без батьків, ми були приречені, але нас, хоч як це парадоксально звучить, врятувала та сама «милосердна» радянська держава: нас відіслали до

дитячого будинку й зберегли нам життя. Я виріс у дитячому будинку вже в Узбекистані. Яким треба бути єзуїтом, щоб, позбавивши Батьківщини, убивши батьків, уцілілих дітей взяти під свою опіку! Що може бути жахливішим! У дитячому будинку щовечора на лінійці ми дружно співали: «За детство счастливое наше спасибо, родная страна!».

Закінчив середню школу російською мовою. Відслужив у армії і вступив до Ташкентського с/г інституту. У 1969 р., закінчивши інститут і відпрацювавши два роки в садвинрадгоспі «Ахангаран-2» Ташкентської області, з дипломом на руках за фахом «вчений-агроном, плодоовочівник-виноградар» у 1971 р. приїхав до Криму. У Сімферополі в Садвинтресті зустріли мало не з розпростертими обіймами. Мабуть, спочатку прийняли за узбека чи азербайджанця. Але як тільки начальник відділу кадрів взяв у руки мій «вовчий» паспорт, в нього очі полізли на лоба.

– Ви, виявляється, кримський татарин... – вирвалося у нього.

– Ну і що, що я кримський татарин? – відреагував я. – Я ж не кажу, що ви – єврей.

– Поговори у мене, – насупив він брови й зателефонував до міліції.

Начальник міліції без будь-яких натяків запитав:

– Навіщо приїхав до Криму?

– Я тут народився. Я агроном, приїхав сади розводити, – відповів я.

– Я тобі покажу, як сади розводити! Добу даю, щоб залишив Крим, – пригрозив він.

Потім ще були спроби повернутися на Батьківщину, і кожного разу мене завертали назад лише тому, що я – кримський татарин.

До Криму повернувся у травні 1990 року. Жив у Советському (Ічкінському) районі, в селі Пушкіне.

Халілов Таїр Бекирович, член Спілки письменників України.

І ще. Старший брат Ільяс Бекиров (прізвище за іменем батька) до війни служив у м. Балаклія Харківської області, звідти пішов на фронт і не повернувся.

20 вересня 2009 року

Повість «До останнього подиху»

Таїр Халілов порушує традиційні для кримськотатарського письменства теми: осмислення трагедії 1944 р., мрії про повернення примусово виселеного народу на історичну батьківщину та ін. Водночас він широко використовує художні прийоми західноєвропейської літератури. Письменник досліджує «пограничні стани» людського буття, що наближує його творчість до філософії **екзистенціалізму**. Наприклад, у повісті «До останнього подиху» художньо відтворено один день із життя старого тяжкохворого чоловіка. Сюжетну канву твору побудовано навколо його спроб дістатися до дверей, у які хтось дзвонить. Старий повзе, потерпаючи від страшних фізичних мук, раз по раз непритомніючи, щоб відчиняти ті двері. А в його пам'яті калейдоскопічно пролітає все життя. Спочатку дитинство на березі Чорного моря, перше кохання, війна. Потім – депортація 1944 р. та поневіряння в Узбекистані, зрада приятеля, радянська каторга. Далі – звільнення й короткі відвідини Криму: до болю рідного, але вже чужого краю, оскільки домівки кримських татар посіли росіяни, котрі, «успадкувавши»

чуже майно та землю, звісно, не дуже раділи поверненню справжніх господарів. До слова, так було і в Україні після Голодомору 1932–1933 рр., коли російські переселенці заселялися «на готове», до щойно спорожнілих українських хат. А старий пригадував далі: робота в геологічній експедиції, випадкова зустріч із жінкою, яку покохав ще в юності, одруження, народження сина, смерть дружини, старість... Особливо болісно він згадував ту несправедливість, якої зазнав через депортацію із Криму. Його, бойового капітана Радянської армії, який мужньо захищав СРСР від гітлерівців на фронтах Другої світової війни, мордували в радянських катівнях. А потім, за поширеною тоді «технологією», оголосили «ворогом народу» та «зрадником» і примусово вислали подалі від його рідного Криму.

Сила повісті полягає, зокрема, в її узагальненому **символізмі**. Упродовж оповіді чимдалі ясніше просвічує думка: таку відверто-цинічну несправедливість радянський тоталітаризм учинив щодо 200-тисячного кримськотатарського народу. До речі, ім'я головного героя повісті автор майже не згадує (згадаймо такий самий прийом у «Подорожньому...» Генріха Белля), тим самим наче розширюючи символіку твору: це могло трапитися з будь-ким. І ще один прикметний факт: батька Таїра Халілова звали Бекиром...

Письменник майстерно використовує художні засоби. Так, стрижневою метафорою, яка явно і/або приховано супроводжує зображення сил зла, є **образ змії**. Старий пригадує той жах, який він ще дитиною пережив, коли в нього на очах змія пожерла ластів'ят у гнізді. Здавалося б, випадковий епізод, коли безпомічні й ще голі пташенята прийняли за матір гадюку, котра підповзала їх проковтнути, переростає в узагальнений символ розправи тоталітарного режиму над усім кримськотатарським народом 1944 р.: «Вони *проковтнули* вас!...». Ту саму метафору автор використав, зображуючи радянську катівню. Він майстерно зблизив характеристику садиста-слідчого з огидним образом плазуна-вбивці: «...Особливо старався старший слідчий на прізвисько *Гюрза* (таку назву має велетенська й дуже отруйна гадюка. – *Авт.*), з надзвичайно довгою шиєю і маленькою голівкою. Його живі зелені очіці впивалися у свою жертву...».

Однак не випадково епіграфом до свого твору Халілов обрав цитату з повісті Гемінґвея «Старий і море». Це глибоко символічно, адже обидва «старі» (Бекир і Сантьяго) жили за принципом «людину можна знищити, а здолати не можна». Тож Бекир, людина хоча й з поламаного тоталітаризмом долею, але з незламною людською гідністю, не скорився. Він чудово розумів, що справа не лише у садизмі окремо взятого слідчого Гюрзи. Значно страшнішою «гюрзою» був радянський тоталітаризм, який не лише не стримував, а й заохочував сотні тисяч катів

винищувати цілі народи. Тому Бекир, навіть очікуючи розстрілу в камері приречених і ще не знаючи, що смертний вирок йому замінять каторгою та позбавленням громадянських прав (щоб не повернувся до Криму?), зовсім не розкаюється. Він *до останнього подиху*

◀ Акція до Дня пам'яті жертв депортації кримськотатарського народу. 16 травня 2016. Берлін



залишається Людиною, яку можна знищити, але не перемогти. Згадуючи фронт і бойових побратимів, Бекир знову подумки повертається до образу свого ката, схожого на змію: «А Гюрза, мабуть, не воював, ховався в тилу і душив невинних людей. Як би я хотів опинитися з ним у рукопашному бою. З яким би задоволенням я всадив у нього штик і розплющив прикладом його зміїну голову». Знову-таки, і тут все символічно: напевно, у багатьох жертв примусового виселення з Криму виникали такі думки...

Фінал твору є відкритим. Читач так і не дізнався, хто саме подзвонив у двері до старого: чи то його син, чи хтось інший. Але надія на краще є: це «яскраве світло», яке вдарило в очі немічного старого, коли він таки відчинив свої двері назустріч Майбутньому...

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ДО ОСТАННЬОГО ПОДИХУ

(скорочено)

Але людина створена не для поразки. Людину можна знищити, а здолати не можна.

Ернест Гемінгвей

Він був старий і тяжкохворий. Тягнулася вже четверта доба, відколи в роті не було ні краплини води, ні крихти хліба. Про хліб він не думав, йому дуже хотілося пити. У роті пересохло, язик став, як дряпучий наждачний папір. Наче висохли нутроці. Насилу роздирав злиплі, запечені й потріскані губи. Він не відчував голоду, тільки нестерпна, виснажлива спрага доводила до запаморочення. Спрага пересильовала усі страждання і хвороби.

– Води, води... – шепотіли його губи.

А вода була поруч. Варто було встати, зайти на кухню, пустити з крана воду і пити досхочу. Та як же встати, коли немічне тіло, виснажене старістю і хворобами, відмовляється слухатись, коли руки й ноги не рухаються. Сталося найстрашніше, те, чого він найбільше боявся, – хвороба міцно прикувала його до ліжка і зробила нерухомим. Надворі літо, у вікно залітають радісні дитячі голоси, десятки, сотні, тисячі людей кругом тебе за стінами будинку, а ти, старий і хворий, нікому не потрібний, як малюк у лайні, лежиш самотньо в ліжку і не можеш ні поворухнутися, ні встати. Кляті крижі! Замість хребта, ніби розжарений шворінь... Від болю тріщить голова, до горла підступає нудота, вивертає всі нутроці. Та він не втрачає ясного розуму. Він міг думати і пливти безмежним океаном уваги і пам'яті, міг відволіктись, забутись.

Старий уперше в житті був таким самотнім. Він кликав сина Есфета, який жив на далекій півночі і працював інженером на гірничорудному комбінаті. Сусідська дівчинка встигла дати йому телеграму.

Старий чекав. Терпляче чекав. Йому лишалося тільки чекати. Він чекав, коли хтось постукає, зайде до нього і дасть досхочу напитись. Він знав, що вмирає, та перш ніж попрощатись із життям, заплющити назавжди очі, піти в небуття, йому хотілось уволу напитися, вгамувати пекельну спрагу. І ще він боявся померти в порожній міській квартирі. «Собаке це діло – гнити, як стерво, у себе в ліжку... Людина мусить померти гідно, і її тіло має бути поховане в землі», – роздумував старий.

Він чекав хоч на когось, хто б напоїв його, а потім уже можна й помирати. Та найбільше хотів побачити сина.

І раптом... пролунав дзвінок! Може, причулося? Чи не марить? Дзвінок повторився, йому почувся мелодійний передзвін. Він ще ніколи не чув кращої музики, ніж ця. Як він ожив!

– Есфете! Сину мій! – закричав він. Йому здалося, що від його крику задрижали стіни будинку, а насправді із його горла вирвалось кволе хрипіння. – Я зараз! Ось тільки підйду до дверей і відчиню. Ти тільки не йди! Будь ласка, не йди.

Зробив неймовірне зусилля, щоб поворухнутись. Нестерпний біль пронизав тіло, та він зумів повернутися набік, не втримавшись на краю ліжка, впав на підлогу і знепритомнів.

Він повільно приходив до тями. Йому здавалося, що йде безкрайньою розпеченою пустелею, по коліна вгрузаючи в гарячий пісок, а над головою немилосердно пече яскраве і палюче сонце. Ледь пересуває важкі ноги і весь час повторює: «Пити! Пити! Пити!». Несподівано попереду заблищало водяне плесо. Мабуть, це марево? Після війни йому довелося побувати у геологорозвідувальній експедиції й не раз перетнути сипучі піски барханів. Що таке для людини вода, дізнався на фронті, у катівнях КДБ і в пустелі. Крапля води дорожча за золото, коли її нема.

Старому примарилося, що він біля озера з чистою прохолодною водою. Але вода не вгамовувала спрагу. Він добре пам'ятав смак морської води, якою не нап'єшся, тож треба бігти додому. Він добре знав цю гірську дорогу. «Ця дорога завжди хвилювала його уяву й тривожила душу. Століття викарбувалися на її поверхні. Хто тільки нею не їздив і не ходив: від давніх завойовників, що забирали в рабство жінок і дітей, до німців у двадцятому столітті, що вели на розстріл партизанів і мирних людей, а в кінці війни ще й енкавесівці гнали все село... Скільки ця дорога бачила сліз...». Йому привидилося, як мати протягнула йому глек із водою. Старий знову почав кликати сина і намагався повзти до дверей. Йому примарилося море.

Він навчився плавати давно. Йому здавалося, що може перепливти море. І за цю зухвалість море одного разу ледь його не проковтнуло.

Море штормило. Він із хлопчачами стояв на березі. Хвилі народжувалися десь удалині, у череві моря, а потім росли, надувалися, набирали силу і хижо наближались до берега. Ніхто не наважився ступити в розбурхане море. А він наваживсь. Скинув із себе одяг і бездумно кинувся в обійми розгніваного моря. А коли опам'ятався, берег невпинно віддалявся від нього. Він з відчаю закріпився руками й ногами, та хвилі на своїх крутих спинах відносили його все далі в море. Ось тоді він уперше розгубився й запанікував. Але саме в останню мить, коли, здавалося, він уже приречений, його осяяла рятівна думка. Він не став даремно витрачати сили на опір хвилям, а, пірнаючи під воду, помаленьку став просуватися до берега. І, коли, знесилений, тремтячими руками, нарешті вхопився за камінь і відчув під ногами твердь, раптом заплакав. Ніколи ще не любив він так життя, як у той момент. Він був за крок від смерті, та знову бачить сонце і своїх розгублених друзів. Пізніше він багато разів дивився в очі смерті, та цей випадок із морем запам'ятав назавжди. «Море, як і життя, не прощає легковажності й помилок, – подумав тоді. – Я переміг смерть, бо дуже хотів жити. Коли я був хлопчиком, то боровся з морем, а зараз не можу зробити цих кілька кроків до дверей. Людська слабкість, як злидні і підлість, однаково принижують людину. Тоді я міг втопитись, але все одно вигріб на берег. І зараз я доповзу і відчиню двері, чого б

це мені не коштувало. Ти тільки не йди, синку. Я обов'язково дійду і відчиню тобі двері. Я ніколи не мав багатирської сили, але завжди відзначався впертістю характеру, а сила волі, мій хлопчику, щось-таки важить...».

Він увесь напружився, протягнув дрижачі руки вперед, обдираючи нігті, судомино вчепився всіма пальцями в підлогу, відштовхнувся ногами і втратив свідомість.

Довго приходив до пам'яті. Якби він глянув зараз на себе в дзеркало, то, замість обличчя, побачив би згусток оголених почуттів: біль, страждання, відчай, напругу, рішучість, упертість, виснаженість і надію. Й очі, на все обличчя лише очі... Втомлені й печальні очі старого чоловіка. «Що виробляє з людиною час? – подумав він. – Іноді після довгої розлуки людину рідну не впізнаєш...».

Спочатку він болісно звивав до змін своєї зовнішності. Та згодом махнув рукою на свою колишню привабливість. Який уже е! Не робити ж із цього трагедії. Але гідності людської він ніколи не втрачав.

«Якби я був негарним, Еміне мене б не полюбила. Значить, було в мені щось таке, що завоювало її серце, – вдоволено подумав і тут же себе осмикнув: – Не втішай себе, старий. Усе вже в минулому. Ну й що? Все, зрештою, минає. Так і проходить життя. І немає чого себе мучити...».

Знову перед внутрішнім зором виникли його село і скелястий берег моря. Йому ввижались гори, біля підніжжя однієї з них, у міжгір'ї, дзюркотів струмок, струмок його юності, струмок його кохання.

Еміне ще дівчиною з великим мідним дзбаном на плечі разом із подругами ходила по воду, а він зачаровано дивився їй услід... І перше освідчення відбулося теж біля джерела. Так що в його пам'яті кохання й джерело – єдині. Тут, біля джерела, вони розлучилися на довгі роки.

Він згадував її щодня. Та що згадував? Жив нею! Він слухав її дихання, биття її серця, відчував запах її волосся, що пахло сонцем і морем, гвоздикою і васильками, яких багато росло у їхньому дворі. Коси до пояса, гаряча, чиста і юна, вона запам'яталася такою на все життя. Були хвилини, коли вони забували усе на світі й кидалися в обійми одне одному. Коли переверталися земля і небо, гори і моря, зорі й місяць. Коли твердь утікала з-під ніг і вони ставали невагомими й безтілесними, з'єднавшись в одне ціле, пливли у небесному просторі... Коли захоплювало дух і ти не пам'ятав – минула вічність чи одна мить...

У його житті було багато такого, що він хотів би забути, викреслити із пам'яті. Але що було, то було. Людська пам'ять не магнітофонна тасьма, з якої можна стерти непотрібний запис...

– Я ніколи тебе не зраджував, – шепотів пошерхлими губами, – я пройшов усю війну, вмирав і воскресав. Твоя любов була моїм оберегом, давала мені сили вижити. Але хіба я винен, що так трапилось?..

Наступного дня після війни старому вручили квиток до Середньої Азії і повідомили, що до Криму йому їхати заборонено. Однак старий вирушив додому.

Те, що він побачив, перевершило найстрашніші сни. Його село війнуло пустою. Навколо снували якісь підозрілі люди. Жодного односельчанина.

Він ішов кам'янистою дорогою до села і не впізнавав його. При його наближенні розбігалися здичавілі собаки й коти. Він підійшов до свого будинку, але з покинутої домівки повіяло могильною тишею.

Він обійшов будинок і обережно притиснувся лобом до холодного брудного і каламутного скла: побачив вичахле домашнє вогнище, ні батька, ні матері, ні

сестер... Біля порога наткнувся на розбитого глиняного дзбана, в якому зберігали воду. Він нагнувся, аби підняти черепок, коли на даху з'явився незнайомий чоловік і сердито крикнув:

– Ти що тут ошиваєшся, гаде?

– Це мій дім, – сказав він, тримаючи в руках черепок.

– Ти сво-л-лоч, зр-р-р-адник! Геть звідси! – зашипів, загарчав незнайомиць і підійшов до нього.

Він ухопив незнайомця за комір, той крутнувся, вивернувся із його рук і відбіг на безпечну відстань. Тоді він витягнув кілок із перехнябленої загорожі й кинувся за незнайомцем, але за тим тільки залопотіло.

Вернувшись у двір, він побачив, що хлів провалився і все подвір'я заросло бур'яном. Хлів і курник були порожні. Всюди пуста. Навіть собаки не було. Невже всіх розстріляли німці? Чи, може, правду казав однополчанин, що весь його народ насильно вивезли із Криму?

Велика лють закипіла в ньому. В очах потемніло. Він помститься за матір, за батька, за сестер, за свою наречену, за односельців, за всіх-всіх! Його захопило нестерпне бажання колоти, різати, душити, знищувати все на своєму шляху, наче він знову на фронті, коли ти знаєш, що є ворог, якого маєш убити, інакше він уб'є тебе...

Саме на цей момент знову з'явився той, хто господарював у його обійсті.

– Ах, сучий сину! – вхопив кілок і знову погнався за ним, але звідкись узялося двоє здоровенних хлопців, які накинулися на нього, скрутили за спиною руки, зв'язали шкіряним ремінцем і, впершись колінами в його спину, переможно позирали на міліціонера, що стояв збоку і вдоволено покрекував.

– Хто такий? – запитав міліціонер. – Нащо вдарив хазяїна дому?

– Це мій дім, – виплюнув із рота землю і кров. – Тут жили мої батьки. Я повернувся з фронту.

– Жили колись, – реготнув міліціонер, – але більше не будуть. Ведіть його в контору, там поговоримо.

Старий поїхав до Середньої Азії. Він не убив тих, хто образив його вдома через сподівання зустріти свою родину та наречену. Він довго переховувався від коменданта, хоча за це могли дати двадцять п'ять років ув'язнення. Випадково він зустрів свого односельця, який розповів йому, як усе відбувалося.

Вони сиділи у темній і присадкуватій узбецькій мазанці, куди ледь просочувалося денне світло крізь припасований у стіні шматок брудного жовтого скла. Двоє осиротілих чоловіків сиділи один навпроти одного. Посивілий і згорблений Абляким-ага не розповідав, а повільно, крапля за краплею, видушував із себе біль і образ.

– Удосвіта грубо постукали, – почав Абляким-ага. – Відсовую засув – на порозі озброєні люди.

– Именем советского государства за измену родины... – зачитав офіцер і на збори дав десять хвилин.

Коли ми вийшли, то я побачив, що всіх селян під дулами автоматів зганяють до купи. Чому вони тут, а не на фронті? Ще ж ішла війна. Хтось вигукнув, що нас усіх розстріляють. Що тут почалося?! Плач, крик, лайка... Серед нас були тільки старі, жінки і діти. Спросоння я не міг дотелемкати, що робиться. Солдати начебто свої, із зірками на кашкетах, говорять російською мовою...

Зібрали усіх біля сільради. Втікати нема куди. Та куди втечеш? Усе село оточили з кулеметами... До вечора тримали проти неба, а на ніч зачинили всіх у хліві, де влітку сушили тютюн «Дюбек». Село спорожніло, наче вимерло. Тільки недоені корови реву та собаки гавкають...

Уранці понаїжджали «студебекери», ЗіСи, полуторки. Загнали нас на машини і повезли на залізничну станцію. Там напхом напхали у вагони і повезли кого на Урал, а кого в Середню Азію. Довгі ешелони один за одним, напхані людьми... Чи варто знати тобі, як, разом із конвоем, за нас взялися дизентерія, моровиця і щодоби з ешелону конвоїри, розгойдавши за руки й за ноги, викидали мертвих старих і дітей? Лише одному Аллаху відомо, скільки в дорозі вимерло наших людей. Під кінець нашої мандрівки порідшало у вагонах.

Так ми потрапили до Середньої Азії. А там нас зустрічали, як ворогів. Та, слава Аллаху, світ не без добрих людей. Тому й вижило трохи наших.

Везли нас місяць. А потім тих, що лишилися живими, вигнали на перон і розвезли в запущені кишлаки. Ні їжі, ні одягу. Закип'ятити окропу нема як. Натщесерце з'їси два-три урюки, нап'єшся води з арика – і вважай, що ти вже покійник. Смерть так розперезалася – сім'ями вмирили. Не встигали ховати мерців. Та й ховати нікому. Не було чоловіків. Померлих ховали матері. Розгребуть руками землю, вириють яму, закопають, а вночі шакали відривали мертвих дітей і роздирали на шматки...

Через день після того, як усіх розквартирували, тих, хто міг ще триматися на ногах, погнали на бавовняні поля. За що вони нас так? Кому це треба? У чому наша провина? А ми думали: війна закінчується, почнемо добре жити. Люди раділи, із квітами вибігали назустріч своїм танкам. Краще б їх ще тоді подавили тими танками...

Все інше ти знаєш сам, – понурив голову Абляким-ага і додав:

– Наречена твоя, Еміне, під час окупації потрапила до німців. Забрали її в Німеччину. Що з нею – не знаю. Твій батько не повернувся з трудармії. Мабуть, пропав там.

Він упав на коліна і, гірко ридаючи, бив себе кулаками по голові. Раптом побачив перед собою змію.

...Якось у дитинстві в нього на очах відбулася страшна жорстокість. На стелі їхньої веранди ластівка звилася гніздо і вивела ластів'ят. Одного разу він вийшов на веранду і заляк: до гнізда повільно підкрадалася змія. Четверо сліпих і голих ластів'ят пороззявляли жовті дзьобики і радісно запищали, прийнявши змію за матір, але наступної миті раптом затихли і причаїлися. Прилетіла мати-ластівка і стала збуджено кричати і безпомічно літати над своїм гніздом. Його заціпило від жаху, він бачив, як змія підповзала все ближче і ближче, незважаючи на відчайдушний крик ластівки. Ось змія запустила голову в гніздо і поковтала одне за одним усіх ластів'ят. Він втратив дар мови і, як це буває іноді уві сні, не міг ні крикнути, ні зрушити з місця. А потім раптом зірвався і побіг до батька,



▲ Рустем Емінов. «На чужій землі». 1997. Цикл «Депортація»

який працював нагороді. Коли вони прибігли, змія вже відповзала. Вони її збили зі стелі, вбили, розрізали і вийняли мертвих пташенят. Єдиною втіхою було те, що змію покарали...

Вони вбили вас! Вони проковтнули вас! Відчував на собі погляди матері й сестер. Як йому було жити далі?

Він повернувся до міста і став шукати роботу. В одній школі директор наважився взяти його викладати російську мову і літературу, але незабаром його звільнили, бо кримським татарам не можна працювати у школах і ВНЗ. Він влаштувався на заводі і працював слюсарем. Життя поступово налагоджувалося. Але людська підлість знову нагадала про себе. Одного разу він у розмові з приятелем-земляком, з яким разом учився в інституті, воював і вважав своїм другом, звинуватив у своїх лихах Сталіна. Колишній товариш написав на нього донос.

...Допити відбувалися вдень і вночі. Одного слідчого змінював другий. Його настирливо допитували. Від нього вимагали зізнань – змушували покаятися в тому, чого він не робив. Правда, не били. Культурно поводитися. Могли три доби морити голодом, а потім раптом нагодувати оселедцями і не давати води. Але найгірше було переживати безсоння. Йому багато діб не давали спати. Удень спати забороняли, а вночі водили на допити. Тьмяну лампочку в камері замінили на сліпучо яскраву і змушували дивитися на світло. Варто було відвернутись або заплющити очі – відчинялося вічко і лунала команда:

– Не спати!

А вночі той же голос гарчав:

– На допит!

У його свідомості весь час звучало:

– Не спати! На допит! Не спати! На допит!

Йому пригадали все: і відступ, і оточення, і полон, і те, що ледь не з його вини Німеччина окупувала Крим. Його звинувачували у зраді, в шпигунстві, антирадянській агітації. Особливо старався старший слідчий на прізвисько Гюрза, з надзвичайно довгою шиєю і маленькою голівкою. Його живі зелені очіці впилися у свою жертву. Його діймала сверблячка, він оскаженіло чухався і ковтав пігулки.

– Я розв'яжу тобі язика, наволоче! – верещав і лаявся, як запеклий кримінальний злочинець.

– Я – капітан Червоної Армії, – захищався він.

– Ти – ворог радянської влади! Щоб тебе задушить, достатньо того, що ти – кримський татарин, – ехидненька посмішечка клеїлася до його губ, і для кращого ефекту Гюрза розмахував над головою мармуровим пап'є-маше. – Ти – іноземний агент! Хто вербував тебе, шалаво?!

– Ніхто мене не вербував.

– На кого працюєш, гаде? – наливав із графина склянку води Гюрза і, смакуючи, демонстративно пив перед ним.

Від одного вигляду води він непритомнів. Тоді Гюрза наливав повну склянку води і тонкою цівкою лив йому на голову. Вода розтікалася по брудному обличчю. Він приходив до тями, облизував мокрі губи і ще гостріше відчував спрагу.

– Дайте води, виродки...

– Ти знову за своє, гаде! – оскаженіло чухався Гюрза. – В карцер його!

Від постійних допитів у нього паморочилося в голові. Він боявся збожеволіти і молив Аллаха, аби до його заграбованого віконечка підсіла якась пташечка, щоб він хоч трохи забув про свої тілесні й душевні страждання.

«Що відчуває кат, знущаючись над своєю жертвою? – подумав він. – Свою перевагу, безкарність, фізичне задоволення? Певно, перше, друге і третє».

Він мучився і страждав від безсилля. Терпів, аби витримати тортури.

...Того дня його, напівживого, притягнули з карцеру в кабінет слідчого і посадили на пригвинчений до підлоги табурет. Він не міг сидіти і падав. Його підтримував охоронник.

Гюрза був зібраний і рішучий. Очевидно, його діймали начальство і відведений йому час.

Гюрза похвалив старого, що той витримав допити і довів, що він, Керимов Бекир Асанович, 1918 року народження, викладач історії, капітан запасу, кавалер кількох урядових нагород, не пов'язаний з іноземними розвідками і не вів антирадянської агітації, і запропонував під цим підписатися. Лампа світила старому в очі, літери розпливалися, коли він ставив свій підпис насправді під повним визнанням своєї провини. Під час трибуналу прокурор вимагав засудити старого до розстрілу. Вранці, коли за ним прийшли, подумки попросився з життям. Та розстріл замінили на двадцять п'ять років каторжних робіт, звідки його звільнили у 1956 р. після смерті Сталіна. Він вимушений був повернутися до Середньої Азії. Старий влаштувався на роботу в геологорозвідувальну експедицію, де зустрівся зі своєю нареченою Еміне.

Так у долині Тянь-Шанських гір відбулися їхнє запізніле побачення і перша ніч після багаторічної розлуки. Бідна Еміне за ці роки пережила не менше за нього. Спочатку вона потрапила до рук німців під час облоги й опинилася в німецькій неволі, а потім, після війни, як «добровольця і помічника» фашистської Німеччини, її пропустили через усі кола пекла сталінських концтаборів. Усю ніч він слухав її розповідь, проклинав землю і небо, плакав, а на ранок запропонував їй вийти за нього заміж.

– Для чого тобі така жінка? – запитала вона. – Шукай собі іншу.

– Почнемо все спочатку, – відповів їй.

Вона працювала кухаркою в їхньому загоні. Жили у похідному наметі, а коли повернулися в місто, зняли квартиру і розписалися в загі.

Через два роки їм виділили двокімнатну квартиру, в якій вони виростили свого єдиного сина, де постаріла, померла Еміне і в якій він лишився самотнім і немічним.

«Сьогодні рівно три роки, сім місяців і чотирнадцять днів, як не стало тебе, – звернувся до Еміне. – Незабаром прийду до тебе. Вже лишилося недовго. Ти не уявляєш, як нестерпно боляче бачити твій одяг у шафі. Іноді здається, що ти поїхала до сина і маєш повернутися разом із ним».

Різкий дзвінок змусив його здригнутися. Він підняв голову і тужливо глянув на двері. Хто там? Невже син? А хіба чужа людина стала б так довго добиватись до нього? Він звернув увагу на сонце, воно вже опустилося за дах будинку. Коли він починав повзти до дверей, сонце світило у вікно. «Виходить, я повз кілька годин, – подумав він. – Хто ж усе-таки за дверима? Але хто б ти не був, хай благословить Аллах твоє терпіння, – скорчився від болю, зробив ще один ривок і вперся головою у двері. – Таки доповз». Йому здавалося, що він чує дихання того, хто стоїть за дверима. І раптом той, хто терпляче дзвонив і сопів за дверима, пішов. Він чітко почув, як зашаркали підошви залізобетонними сходами, а потім і зовсім затихли. З відчаю гукнув щосили услід людині, та лише прохрипів. Людина забрала з собою його останню надію. І тоді він уткнувся обличчям у руки і гірко-гірко заплакав. Він ридав, судомно схлипуючи і здригаючись усім тілом, як осиротілий, убитий раптовим горем хлопчик.



▲ Рустем Емінов. Триптих. Цикл «Повернення». 1997

– Сину мій, – повторював він крізь сльози. – Як же так?!

Він почував себе на скелі серед безмежного моря, повз яку проплив рятувальний корабель і його не помітив. Він знав, що приречений, і приготувався зустріти смерть. Навіть перестав думати про воду. Повністю віддався на волю обставин. Мабуть, так судилося йому померти. Він перестав боротись і сподіватися, тому що боротьба лише тоді має сенс, коли є надія. Він просто лежав і розмовляв сам із собою.

– Есфете, хлопчику мій, – сказав він, – знай: якщо тебе хтось і любить до останнього подиху, так це твої батьки, тому що в цьому великому багатолюдному світі ми всі дуже самотні.

Він пам'ятав кожен рух свого сина, його рідну посмішку, його запах. Пам'ятав його перші кроки. Спочатку він купував сину повзунки й іграшки, потім – зошити й шкільну форму. Син підростав і став носити одного з ним розміру одяг і взуття, а потім переріс його.

«Мені хочеться тобі щось сказати, – продовжував він. – Вислухай свого старого батька. На порозі свого небуття я чітко зрозумів, що весь сенс мого життя зводиться до твого народження, хлопчику мій.

Коли я привіз тебе з пологового будинку, то був вражений кволістю людської дитини. Ти був такий маленький, такий безпорадний, що я ледь стримався, щоб не розплакатися від жалю до тебе. Я боявся взяти тебе на руки. Мені здавалось, що як тільки я тебе візьму, то зроблю тобі боляче або випущу з рук. Невже людина, яка народжується такою нещасною, кволою, таїть у собі такі можливості? Скільки ж у ній добра і зла, любові й ненависті, підлості і благородства, терпіння й енергії?

І в той же час, дивлячись на тебе, новонародженого, я відчув досі незнайомі гордість і впевненість у завтрашньому дні. Я відчував, що, доки ти є, я не помру. Буду жити й тоді, коли зникну, перетворююся на прах, тому що моє продовження – в тобі. Можливо, через це я найбільше боявся тебе втратити. Я молив Аллаха, щоб ти пережив мене. Людині вмерти легко. Протягом життя їй загрожує небезпека бути знищеною. Тисячі смертей чигають на неї від дня народження. Як я хотів, хлопчику, вберегти тебе. Як мені хотілося завжди бути поруч з тобою і вберегти тебе від усього поганого. І тому, хлопчику мій, до останнього подиху буде боліти моє серце за тобою...».

Старий пригадав, як він із семилітнім сином приїхав до Криму. Вони пішли шукати кладовище, але не знайшли і його. Там, де були поховані предки, розбили колгоспний сад. Він зірвав одне яблуко, але не зміг його їсти. Йому здавалося, що яблуко налите не соком, а людською кров'ю і сльозами. Він кинув його під дерево, взяв сина за руку, і вони поспішили на дорогу.

Попутною машиною добралися до пристані, де пересіли на катер, і через кілька годин були вже в Ялті.

Ялта їх зустріла теплом, затишком, музикою, безпечністю і запахом магнолій і олеандрів. Місцем відпочинку вони вибрали Місхор – цей благословенний куточок землі. Щоранку спускалися до моря, неквапливо брели кипарисовою алеєю і виходили на пляж. Перед тим, як роздягнутись і зайняти місце під сонцем на чистій ріні¹, вони зупинялися біля довоєнного бронзового скульптурного ансамблю Алі-баба й Арзи-киз² і уважно розглядали роботу доброго майстра. А син разом з іншими хлопчиками залазив на плечі старого розбійника Алі-баби. Бідна Арзи-киз, поглинута своїми дівочими мріями, і не підозрювала, що її вистежують, як дичину. Вона чекає, коли наповниться її глек водою, не здогадуючись, що на неї чекає небезпека...

Якось навколо цієї скульптури зібралася група екскурсантів. Дівчина-гід розповідала групі красиву й сумну легенду про викрадену і продану в рабство красуню Арзи. Невільниця не витримала туги на чужині й через рік разом із сином кинулася в море, яке перетворило її на русалку. І ось відтоді щоночі у рік викрадення вона припливає до свого берега, дивиться на джерело, плаче і знову пливе у відкрите море. А джерело в цю ніч оживає, хлюпоче і починає текти з новою силою.

Один чоловік із групи несподівано запитав:

– А де ж місцеве населення?

І дівчина-гід тут же відповіла:

– Вони пустили німців у Крим, за це їх і вислали.

Вона, звісно, мала на увазі кримських татар, на що він із гіркотою зауважив:

– Люба дівчино, а хто ж, по-вашому, пустив німців в Україну, Білорусь і аж до Москви?

Дівчина зашарілася і не знала, що відповісти.

Годинами він сидів на березі моря, слухав шум хвиль і тужливий крик чайок, а в думках мандрував у далеке дитинство. Бачив батька, матір, сестер.

«О, Аллаху, – думав із болем і тугою, – за що?.. За що така кара?»

А син радісно бігав берегом, збирав відшліфовані водою камінчики і кидав їх у збурунене море.

«Любий хлопчику, моя любов до землі своїх предків незнищенна, – подумки звернувся до сина. – Я страшенно люблю її степ і гори, її небо, схід і захід сонця, пил її доріг. І буду любити до останнього подиху. І хотів би, щоб моє змучене тіло було поховане в рідній землі».

Чи знав я щастя? Складно відповісти. Та й хто може похвалитися своїм щастям? У житті стільки всього намішано: і радості, й печалі. Живеш – то вже щасливий. Жити варто хоча б для того, щоб розплющити вранці очі, побачити, як сходить сонце, як до тебе підбігає твоя дитина, цілує в неголену щоку і говорить:

¹ Рінь – крупний пісок, галька.

² Арзи-киз – дівчина-татарка, яку під час весілля біля фонтану вкрав турок Алі-баба і продав у гарем султана. Навіть народження сина не розрадило полонянку. Разом із немовлям вона кинулася у бурхливі хвилі Босфору і перетворилася на русалку з дитиною на руках.

– Доброго ранку, татусю!

Ти спочатку не розумієш, з чим тебе вітає дитина, а потім пригадуєш, що сьогодні у тебе день народження.

І знову він почув кроки. Рішучі кроки. Ось хтось швидко підходить до дверей, кілька разів лунає дзвінок. Такий жаданий дзвінок у двері. Згасла надія знову запалює його. Це додає сил. Він підняв голову і рішуче подивився на двері. Залишалося найважче – встати і відчинити їх.

– Сину мій, – кволо вигукнув він. – Я зараз, зараз...

Пересилиючи дикий біль у поясниці, він зібрав рештки сили, останнім зусиллям волі дрижачими руками судомно вчепився за косяк дверей, дотягнувся до засува замка і зрушив його з місця. Двері посунулись – і, втрачаючи свідомість, він побачив, як в очі вдарило яскраве світло...

Переклад із кримськотатарської Лідії Любимової

1. Якими є особливості композиції повісті «До останнього подиху»? Чи можна спогади старого про його життя виокремити в самостійну сюжетну лінію?
2. Що, на вашу думку, може символізувати лейтмотив твору – опис тернистого шляху старого до зачинених дверей?
3. Визначте часові межі зображених у повісті подій. Як ці події співвідносяться між собою?
4. Реконструйте біографію головного героя твору. Чи можна стверджувати, що вона є уособленням трагедії кримськотатарського народу в тоталітарній державі?
5. Чому ім'я головного героя у творі майже не згадано? За яких обставин читачі дізнаються про нього? Як ви думаєте, чому автор використав цей прийом? Пригадайте письменників і твори, де вжито такий прийом.
6. Знайдіть у творі алегоричні та символічні сцени. Яке смислове навантаження вони мають? Чи органічно ці сцени вписані в структуру тексту? Відповідь обґрунтуйте.
7. Як радянська пропаганда пояснювала причини депортації кримських татар із Криму? Чому на просте запитання екскурсанта «Хто пустив німців в Україну, Білорусь і аж до Москви» дівчина-гід «зашарілася і не знала, що відповісти»? А якими, на вашу думку, були справжні причини брутального насильства, вчиненого тоталітарним режимом над кримськотатарським народом, представники якого воювали на антигітлерівських фронтах? Чи відбуваються подібні процеси в сучасному Криму після його анексії Росією 2014 р.?
8. Знайдіть у тексті епізоди, в яких ідеться про воду (зокрема море). Спробуйте скласти таблицю або інформаційне ґроно про символіку води у творі.
9. Як ви думаєте, чому епіграфом до свого твору Т. Халілов узяв саме ці рядки з повісті Е. Гемінґвея «Старий і море»? Чи органічно поєднані епіграф і текст?
10. Порівняйте образи двох «старих» – головних героїв повістей Е. Гемінґвея «Старий і море» та Т. Халілова «До останнього подиху». Що їх об'єднує? Ким вони є: переможцями чи переможеними? Відповідь аргументуйте.
11. Як ви розумієте вислів «Я переміг смерть, бо дуже хотів жити»? Порівняйте головних героїв повісті Т. Халілова «До останнього подиху» та оповідання Джека Лондона «Любов до життя». Що їх об'єднує?
12. Хто, на вашу думку, дзвонить у двері оселі головного героя? Чи справдилися сподівання старого? Яку роль у творі відіграє відкритий фінал? Спробуйте пояснити символіку світла, яке побачив старий у прочинені двері.
13. У пісні «1944», яку виконує українська співачка кримськотатарського походження Джамала, є рядки: «Я не могла провести свою молодість там, // тому що ви забрали

мій світ. // Ми могли б побудувати майбутнє, // Де люди вільно живуть і люблять. // Щасливі часи...». Чи суголосні вони з повістю Т. Халілова «До останнього подиху»?

14. Подивіться фільм А. Сеїтаблаєва «Хайтарма». Що спільного в образах старого з повісті Т. Халілова та Ахмет-Хана Султана («Хайтарма»)?
15. Для чого діти «ворогів народу» в радянських дитячих будинках «щовечора на лінійці дружно співали: “За детство счастливое наше спасибо, родная страна!”»? Вони на правду відчували себе щасливими?
16. Як ви вважаєте, чи вдалося Т. Халілову через історію старого зобразити історію всього кримськотатарського народу?
17. Чи можна повість «До останнього подиху» назвати автобіографічною? Чи лише автобіографічною вона є? Чому?
18. Використовуючи матеріал повісті «До останнього подиху» та інших художніх творів, підготуйте науково-популярне повідомлення «Трагедія кримськотатарського народу до роки Другої світової війни та сьогодні».

У МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Перший кримськотатарський повноформатний художній фільм «Хайтарма» (від крим. *qaytarma* – повернення; 2013, режисер А. Сеїтаблаєв) розповідає про примусове виселення кримських татар у травні 1944 р. Двічі Герой Радянського Союзу льотчик Ахмет-Хан Султан після звільнення Криму від нацистської окупації приїздить у коротку відпустку до батьків в Алупку. Саме в цей час починається спецоперація НКВС із депортації кримських

татар. Зйомки фільму стали помітним явищем суспільного життя Криму. В масових сценах брали участь люди, які безпосередньо пережили трагічні події 18 травня 1944 р., також було використано артефакти, пов’язані з депортацією, та історії депортованих татар. Попри перешкоди, які чинило російське консульство в Криму, прем’єра фільму відбулася 17 травня 2013 р. в Сімферополі. На ній була присутня онука Ахмет-Хана Султана.



◀ Переможний виступ Джамали на Євробаченні з піснею «1944»

2016 року на конкурсі Євробачення перемогла українська співачка кримськотатарського походження Джамала з піснею «1944». Це перша пісня Євробачення, що звучала кримськотатарською мовою. За

словами Джамали, на створення пісні її надихнули розповідь бабусі про депортацію і події у Криму, анексованому 2014 р. Російською Федерацією. В одному з інтерв’ю співачка сказала: «...Це не лише про кримських татар. Це про Голокост, про геноцид, репресії... це не про 1944 рік, це адресовано всім людям, які думають про себе як про маленьких царів, що можуть керувати долями інших, вирішувати, як їм жити, і позбавляти їх життя».

Той, хто розуміє підлітків

ДЖОН МАЙКЛ ГРІН

«Провина зірок»

Джон Грін, якого визнають яскравим явищем світового рівня, заслужив на високу оцінку читачів і критиків. Він є не лише автором творів для «молодих дорослих», а й творцем підліткової субкультури «ботанів-борців», яка налічує величезну кількість прихильників та об'єднує в реальному й віртуальному просторі тінейджерів, що мають занижену самооцінку та труднощі в спілкуванні з однолітками. Їхнім лозунгом стала мотивувальна фраза: «Не забувай, що ти крутий», яка нагадує про те, що в кожній людині є чимало прекрасного – і це треба цінувати.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ДЖОН МАЙКЛ ГРІН (нар. 1977)

Відомий сучасний американський письменник і відеоблогер, автор книжок для підлітків та молоді Джон Майкл Грін народився в Індіанapolisі, столиці штату Індіана. Він закінчив підготовчу школу, а потім – коледж, де отримав подвійний диплом з англійської літератури та релігієзнавства.

Після закінчення коледжу 23-річний Джон Грін півроку працював помічником капелана в дитячій лікарні. Він пішов туди задля отримання сану єпископального священика, але страждання важкохворих дітей спонукали його взятися за перо: про них мав дізнатися світ...

Письменницька біографія Джона Гріна почалася в Чикаго, куди він переїхав після роботи в лікарні. Молодий літератор влаштувався помічником редактора журналу «Букліст». Він писав рецензії на белетристику, і незабаром йому почала замовляти статті впливова «Нью-Йорк Таймс». Паралельно Джон писав оригінальні есе для місцевої радіостанції.

Перший роман Гріна «У пошуках Аляски» (2005) – це підліткова історія, навіяна письменнику навчанням у бірмінгемській школі. І хоча в романі школа отримала іншу назву, його колишні



▲ Джон Майкл Грін

Знаєш, у чому твоя проблема? Ти все чекаєш від людей, що вони припинять бути такими, якими вони є.

однокласники впізнали свою альма-матер та передмістя, де розташовувався навчальний заклад. Книжка мала шалений успіх: за неї Джон Грін отримав першу премію Майкла Л. Принца, котру щороку вручає Американська бібліотечна асоціація талановитим авторам. Ця Асоціація та відомі критики назвали роман Гріна найкращою книжкою 2005 року для підлітків, вона потрапила до топ-10 штату Алабама, а права на її екранізацію придбала знаменита «Парамаунт». 2012 року книжка потрапила до списку бестселерів для дітей, складеного газетою «Нью-Йорк Таймс».

Наступний роман Джона Гріна, «Досить Катрін» (2006), хоча й виявився не таким успішним, проте теж був відзначений преміями. Його герой Колін знаходить себе, долаючи складний шлях входження в соціум.

Наступного року Джон Грін порадував читачів світлим оповіданням «Різдвяна хуртовина», що увійшло до збірки «Нехай йде сніг» і є алюзією не лише на «Різдвяну пісню в прозі» Чарльза Діккенса чи її пісенне відлуння у виконанні Френка Сінатри, а й на різдвяну тематику всієї західноєвропейської літератури. До збірки увійшли ще два оповідання про пригоди підлітків у переддень Різдва.

2007 року Джон Грін разом зі своїм братом Генком започаткував на YouTube серію відеопроєктів, більшість з яких мала освітню (розповіді про біологію, хімію, екологію, всесвітню історію, літературу тощо) та просвітницьку спрямованість, що дало змогу спілкуватися з молодими глядачами на різноманітні злободенні теми.

Ще один роман Гріна, «Паперові міста» (2008), посів 5-ту сходинку в списку дитячих бестселерів «Нью-Йорк Таймс». Його двічі екранізували.

Найвідомішим твором Джона Гріна є роман «Провина зірок» (2012), визнаний найуспішнішим бестселером за версією «Нью-Йорк Таймс». Екранізація твору побачила світ 2014 року, тоді ж Грін потрапив до щорічного списку 100 найвпливовіших людей світу за версією журналу «Тайм».

А в жовтні 2017 р. фанати творчості американського літератора дочекались нового роману, названого «Черепашки аж до низу». У ньому є детективна лінія, але головна тема – боротьба героїні Ейзи Голмс зі своїм психічним захворюванням. Є тут і звичні для Гріна теми: любов і дружба. Перед виходом книжки Джон Грін зізнався: «Це моя перша спроба прямо написати про психічне захворювання, що переслідує мене з дитинства. Тому, хоча історія вигадана, вона також дуже особиста». Відвертість та щирість письменника зі своїми читачами завойовують нових шанувальників його творчості та допомагають багатьом із них в осмисленні питань, про які мало хто говорить, тим більше так прямо, як Джон Грін...

Насамкінець ще один штрих до портрета письменника: 2018 р. Джон Грін підписав звернення Американського ПЕН-центру на захист політв'язня Росії, українського режисера Олега Сенцова.



▲ Джон Грін і його роман «Провина зірок» на відеоканалі YouTube

Роман «Провина зірок»*

* Текст роману Джона Гріна «Провина зірок» – в електронному додатку до підручника.

До написання роману «Провина зірок» Джона Гріна підштовхнула історія дівчини на ім'я Естер Ерл. Хоча Естер і не є прямим прототипом персонажа книжки (Гейзел), автор зазначає, що їхня «дружба і радість, яку вона відчувала від цієї дружби, дуже надихали». У 2006 році дівчині поставили діагноз «рак щитоподібної залози з метастазами», а через чотири роки 16-річна Естер Грейс Ерл пішла з життя.

У пам'ять про Естер, яка придумала слоган тінейджерської субкультури «Не забувай бути крутим», брати Джон і Генк Гріни разом із батьками дівчини заснували благодійний фонд допомоги батькам, у яких діти хворі на рак. Він має назву: «Ця зірка ніколи не згасне».

Роман «Провина зірок» уперше опублікований 2012 року. Розповідь ведеться від імені Гейзел Грейс Ланкастер, хворої на рак 16-річної дівчини, яку батьки змушують відвідувати групу підтримки, де вона закохується в 17-річного Огастаса Вотерса, колишнього баскетболіста з ампутованою ногою.

Назва роману Джона Гріна – це відсилання (ремінісценція) до рядків трагедії Шекспіра «Юлій Цезар» і водночас заперечення їхнього змісту: «Тут не в планетах річ, а в нас самих, у наших звичках рабських» (переклад В. Мисик), адже це провина не Гейзел Грейс Ланкастер і Огастаса (Гаса) Вотерса, а зірок у тому, що вони не народилися під щасливою планетою, це страшна гра злої долі.

Дівчина-підліток має фатальний діагноз і не може дихати без кисневих балонів, тому вимушена постійно тягнути їх за собою, а її життя підтримують неіснуючі в медицині ліки «Фаланксикор». Попри все вона поводить себе просто гідно, а й мужньо: відвідує коледж, турбується про батьків, переживає за Гаса (чого вартий епізод, коли її обурив цигарка, яку, втім, він так і не запалив).

Джон Грін майстерно використовує сюжетний хід, до якого часто вдаються постмодерністи: події розгортаються довкола неіснуючої книжки Петера Ван Гаутена «Царська німіч» («Царствена печаль»), що бачить автор як поєднання романів Девіда Форстера Воллеса «Нескінченний жарт» (1991) і Пітера де Вріса «Кров ягняти» (1961). Назва твору та один із його мотивів – мотив смерті – є алюзією на вірш Емілі Дікінсон:

Зимній день – буває – гляне
Променем останнім
Так що вдарить в саме серце
наче грім органів.
Рана його чудотворна –
Ти не знайдеш знаку –
А тільки там де сутності –
Защемить інако.
Не збагнути цього щему
Це – вишній відчай



▲ Видання роману Джона Гріна «Провина зірок» українською мовою

Небесами послана
Царствена печаль.
Прийде – все довкілля нишкне
Тіні мруть і мерхнуть –
А відхід її величний –
Як хода у смерті.

Переклад Марії Габлевич

В улюбленій книжці Гейзер – історія, яку розповідає хвора на рак Анна, головна героїня твору. Її мати закохалася в багатія голландця, що продає тюльпани. Він має багато різних ідей щодо лікування дівчини. Подальша доля героїв роману невідома, він обривається на півслові чи то через смерть Анни, чи то через брак сили, щоб продовжити оповідь.

Тож вигаданий роман та його автор, що живе усамітненим життям, стають ключовими гравцями в творі «Провина зірок». Адже Гейзел мріє перед смертю дізнатися, що ж сталося з героями її улюбленої книжки. Огастас, як усі смертельно хворі діти, за сприяння благодійної організації має право на здійснення одного заповітного бажання – разом із коханою поїхати в Амстердам і в будь-який спосіб домогтися від письменника Ван Гаутена відповідей на її запитання.

Показово, що в Амстердамі герої заселяються в номери «К'еркегор» і «Гайдеггер» готелю «Філософ», названі на честь засновників екзистенціалізму, які обстоювали ідею унікальності людського буття. Для героїв твору зустріч із письменником була невдалою: до приречених дітей, які подолали величезну відстань, він поставився неприязно, сказавши, що ніколи нічого не розкаже, адже вони не вловили ідею його твору. Тут варто зауважити: у фінальній частині роману стає зрозуміло, що образ Анни в «Царській немочі» нав'язаний особистою драмою Ван Гаутена, котрий утратив восьмирічну доньку, хвору на рак. Поїздка була насичена різними подіями: музей Голокосту; поцілунок Огастаса і Гейзел; розповідь Гаса, що його хвороба прогресує, тощо. Це дає змогу виділити окремі мотиви, важливі для розуміння змісту твору й образів головних героїв. Зокрема, відвідування Огастасом і Гейзел музею Анни Франк, де один із експонатів – книга жертв Голокосту в Голландії. Багатьом із цих жертв узагалі немає жодних пам'ятних знаків чи музеїв. Тож, щоб зберегти про них пам'ять, дівчина поклялася за них молитися. Попри доволі скептичне ставлення підлітків до світу й людства, для них так само важливо, щоб їх пам'ятали. Уже після смерті Огастаса Гейзел доходить висновку: «Втрата того, з ким ти ділишся спогадами, означає втрату самих спогадів».

Категорії дружби і щирих стосунків є визначальними у формуванні шкали цінностей підлітків. Джон Грін зобразив картину загальної жалоби за Огастасом, до неї долучилися в соцмережах навіть ті, кому було байдуже до долі юнака. Усе це робить Гейзел дорослою. І коли на похорон приїхав навіть Петер Ван Гаутен, дівчина вже не мала потреби в тому, щоб дізнатися, як закінчився роман «Царська неміч».

▼ Будинок-музей Анни Франк. Амстердам





▲ Кадр із фільму «Винні зірки» за романом Джона Гріна. У ролях: Гейзел – Шейлін Вудлі, Огастас – Енсель Ельгорт. Режисер Джош Бун. США, 2014

Подальші шукання Гейзел символізують етап її дорослішання. Їй важливо відшукати закінчення роману, яке написав Огастас. Замість епілогу до рук дівчини потрапив його лист, написаний письменнику Ван Гаутену, який водночас є і прощанням з коханою, і розповіддю про життєві переконання юнака. Останні рядки листа Огастаса сприймаються як головна ідея усього твору: «Я кохаю її. Мені так пощастило, що я кохаю її, Ван Гаутене! На цьому світі ми не вибираємо, буде нам боляче чи ні, старий, але можна обрати, хто зробить нам боляче. Я своїм вибором задоволений. Сподіваюся, вона теж». І Гейзел упевнено стверджує: «Я теж, Огастасе. Я теж»... І не дивно, що саме ця книжка, хоча й опосередковано, примусила Ван Гаутена зізнатися, що кращого фіналу, ніж написав Гас, бути не може («йому нічого додати»).

У романі «Провина зірок» Джон Грін не просто торкнувся проблеми життя і смерті або життя на межі смерті, які супроводжують людину й людство упродовж їхнього буття. Він зробив її центральною та надзвичайно гострою, уникнувши водночас як пафосного оптимізму чи мелодраматизму, так і безнадійного песимізму. Його герої живуть. Недаремно ж вони згадують 55-й

сонет Шекспіра, в якому невідворотній смерті протиставлено ідею безсмертя: «...Ти смерті й забуття минеш дорогу // І, подолавши путь в людські серця, // Вперед ітимеш із віками в ногу, // Аж поки дійде світ свого кінця...»; і особливо: «І в день суда ти житимеш у слові, // В піснях моїх, що сповнені любові».

І тут лейтмотив усупереможного кохання зазвучав із воістину шекспірівською силою: «Я закоханий у тебе, – каже Гас, – я знаю, що кохання – лише крик у порожнечу, забуття неминуче, всі ми приречені, й настане день, коли все перетвориться на порох. Я знаю, що сонце поглине оту єдину землю, що нам дана, а я закоханий у тебе»...

Так, на превеликий жаль, героям роману Гріна було відміряно до болю мало часу. Але вони цей короткий проміжок буття прожили і залишили по собі зовсім не сліди у вигляді шрамів (один із найвідоміших афоризмів Гріна: «Сліди, які найчастіше залишають люди – це шрами»)...

Якщо є люди, які у свої найтрагічніші моменти здатні дійти думки, яку висловив Гас під час комп'ютерної гри: «Ніхто не дасть їм (дітям, яких він "ціною власного життя рятував від терористів". – *Авт.*) вічного життя, але ціною мого життя тепер у них є хвилинка, а це вже дещо», – то людство має майбуття...

1. У листі до Огастаса Ван Гаутен стверджував, що «провина лежить і на зірках, під якими ми народилися». Чи пояснює ця фраза назву твору? Як ви її розумієте?
2. Прослідкуйте, як описується фізичний стан Гейзел і Огастаса. Хто з них на початку твору сприймався смертельно хворим, а хто – тим, хто переміг хворобу? Петер Ван Гаутен відчув шекспірівську складність трагедії Гейзел і Огастаса. Що він мав на увазі?
3. Маючи смертельний діагноз, Гейзел відвідує коледж. Як це характеризує дівчину?
4. Чому Гейзел обурилася, коли побачила цигарку в роті Огастаса? Як він пояснив цей учинок? Як це його характеризує?
5. Перегляньте фільм «V означає вендета» (2005), з героїнею якого Огастас порівнює характер Гейзел. Чи погоджуєтесь ви з його висновками? Що, на вашу думку, приваблює Огастаса у цьому фільмі? Після перегляду фільму Гейзел зробила висновок, що він – про героя в масці, який мужньо гине за Наталі Портман. Як цей фільм сприйняла вона?
6. Знайдіть у тексті фрагменти, просотані іронією. Яка закономірність її використання?
7. Які книжки любив читати Огастас, а які – Гейзел? Як це характеризує їхнє світобачення? Що приваблювало Гейзел у книжці «Царська неміч», а Гаса – в книжках про Макса Махача? Чому вони захопилися книжками одне одного? Чому для дівчини так важливо дізнатися, що сталося з героями книжки?
8. Якими комп'ютерними іграми захоплюється Гас? Як поводить під час гри? Як це характеризує хлопця?
9. Коли і за яких обставин Гейзел згадує 55-й сонет Шекспіра? Чого найбільше боїться Гас, а чого – Гейзел? Чи справдилися їхні побоювання?
10. Чи випадково Огастас повів Гейзел до парку, де була скульптурна композиція «Кумедні кістки»?
11. Знайдіть у творі словосполучення, які одночасно можуть вживатися і в прямому, і в переносному значенні (наприклад, «танцювати на кістках»). Поясніть ці символічні паралелі.
12. Чому Гейзел порівнює себе з гранатою? Чи погоджуєтесь ви з такою самоідентифікацією?
13. Чи можна пояснити брутальну поведінку Ван Гаутена під час відвідин Гаса і Гейзел?
14. Яке місце в композиції твору займає епізод відвідування музею Анни Франк? Про яку мрію Гаса говорить Гейзел? Чому відвідувачі музею аплодували поцілунку Гаса і Гейзел? Що він символізував?
15. Чому Гейзел обурилася піраміда потреб Маслоу? З чим вона не погоджувалася?
16. Що вказувало на повернення Огастасової хвороби? Як на це відреагувала Гейзел?
17. Нотатки, які перед смертю писав Гас, насправді були надгробним словом для Гейзел. Що мав на увазі Ван Гаутен, коли наказав переслати їх Гейзел і сказав, що йому немає що додати?
18. *Мистецький проект*. Внутрішній світ і стан героїв твору часто розкривається через інші мистецькі твори. Підготуйте дослідження, як ця інтертекстуальність впливає на сприйняття твору.

Не бійся зазнати невдачі...

МАРКУС ФРЕНК ЗУЗАК

«Крадійка книжок»

Австралійський письменник Маркус Зузак написав небагато творів, проте кожний його новий роман щоразу викликав гарячі дискусії серед читачів та критиків. Щирість і правдивість створених ним історій про звичайних людей, які шукають у собі сили, щоб протистояти обставинам, приваблюють читачів на всіх континентах.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ



▲ Маркус Зузак

Думаю, без історії ми всі були б порожніми.

Маркус Зузак

МАРКУС ФРЕНК ЗУЗАК (нар. 1975)

Маркус Зузак народився в Сіднеї в сім'ї емігрантів, його батьки переїхали до Австралії в 1950-х рр. Він наймолодший із чотирьох дітей маляра Гельмута Зузака, родом із Австрії, та його дружини Лізи з Німеччини.

У родині дітям часто розповідали про нацистську Німеччину, де минуло дитинство батьків, бомби, що падали на Мюнхен, а також про євреїв, які проходили через маленьке німецьке містечко, де тоді жила Маркусова мати. Згодом усе почуте від батьків про страшні часи Другої світової війни надихнуло Маркуса Зузака на осмислення історії та написання роману «Крадійка книжок».

Закінчивши школу в Енгадіні, він згодом туди повернувся, щоб викладати англійську мову. Вивчав історію й англійську філологію в Університеті Нового Південного Уельсу. Водночас Маркус Зузак починає робити перші кроки на літературній ниві. Важливим імпульсом для вибору справи життя стали твори світових класиків, зокрема повість Гемінгвея «Старий і море».

Першу свою книжку – «Аутсайдер» – написав ще в 1992-му, однак опублікував лише 1999 р. Це історія п'ятнадцятирічного Камерона Вулфа, який був сином «синіх комірців», водопровідника й прибиральниці, таких трударів, як і родина Маркуса Зузака. Автор розповідає про складні стосунки підлітка з родиною і про дівчинку, яка йому подобається.

Маркус визнає, що для нього процес написання книжки – надзвичайно важка справа, він довго обдумує всі сюжетні ходи, образи героїв, постійно відчуває

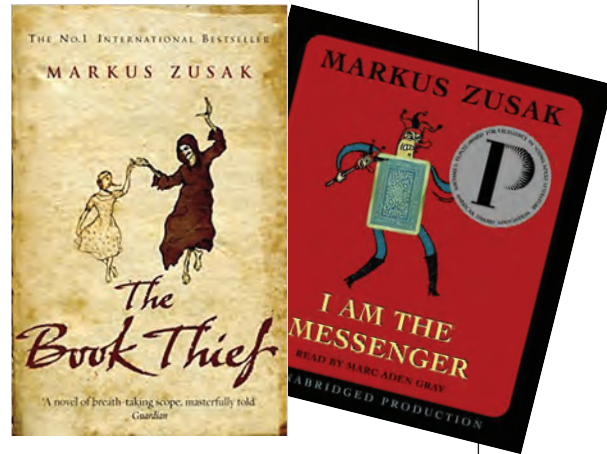
сумніви щодо майбутнього твору. Тож, коли він дізнався про схвальну оцінку свого роману, це надихнуло молодого письменника створити продовження історії.

2000 року побачила світ книжка «Боець Рубін Вулф». Маркус Зузак розповідає про братів Вулф від імені Камерона. Підлітки шукають будь-якої можливості, щоб заробити на життя. Вони не відмовляються, коли до них із пропозицією підходить організатор нелегальних боксерських поєдинків. Рубін, який мав досвід бійок на кулаках після уроків, швидко завойовує прихильність глядачів, адже йому вдається вигравати більшість поєдинків. Кожен виграний бій дає змогу принести додому 50 доларів. Камерону доводиться постійно долати страх перед виходом на ринг, його наполегливість також оцінили азартні вболівальники. Цей роман здобув звання «Найкраща дитяча книжка року», а деякі його мотиви згодом було втілено в романі «Крадійка книжок».

Резонансною подією з детективним сюжетом став також підлітковий роман Маркуса Зузака «Посланець» (2002). Життя героя книжки, 19-літнього таксиста Еда Кеннеді, цілком звичайне. Він нещодавно залишився без батька, стосунки з матір'ю дуже ускладнилися. Еду подобається дівчина Одрі, яка не звертає на нього уваги. Раз на тиждень він із друзями грає в карти. Проте одного разу він випадково зумів запобігти пограбуванню банку, історію підхопили місцеві ЗМІ, оголосивши героєм. Ед знайшов у поштовій скриньці листа без зворотної адреси, а в ньому – гральну карту з адресами. Відвідавши ці місця, герой з'ясував, що всі люди, котрі там живуть, потребують допомоги. Так почалася його таємна місія Посланця, яка повністю змінює свідомість Еда і відкриває шлях до справжньої любові. Ця книжка здобула шість почесних нагород, які підтверджують високу художню майстерність письменника, та стала основою для написання п'єси.

Однак справжній тріумф Зузака – роман «Крадійка книжок» (2005), в основу якого лягли враження його батьків від подій Другої світової війни. Ірраціональність і реалізм, дитячі захоплення й політичні події, а передусім – розповідь від першої особи, якою є сама Смерть (точніше – «сам Смерть», бо цей персонаж там чоловічого роду), – все це зробило книжку не просто бестселером, а знаковою подією в літературі. Її називали «вибухом свідомості» і «найнезвичайнішим романом нового часу». Книжка була удостоєна кількох премій, 2013 р. за романом знято фільм.

Роман «Крадійка книжок» нині перекладений тридцятьма мовами, зокрема українською. Серед досягнень роману: найвища позиція в рейтингу Amazon.com, у списку бестселерів «Нью-Йорк Таймс», а також в аналогічних рейтингах Бразилії, Ірландії та Тайваню. Роман входив до п'ятірки книжок, які найбільше купують, у Великій Британії, Іспанії, Ізраїлі, Південній Кореї. Успішною стала також екранізація твору (в українському прокаті – «Книжковий злодій», 2013).



▲ Обкладинки романів Маркуса Зузака «Крадійка книжок» і «Посланець»

Роман «Крадійка книжок»*

* Текст роману Маркуса Зузака «Крадійка книжок» – в електронному додатку до підручника.

Роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок» став подією в сучасному літературному житті зовсім не випадково. Молодому авторові пощастило потрапити в літературний мейнстрим, причому як змістовий, так і формальний.

Австралійський письменник, напівнімець/напівавстрієць, народився далеко від Німеччини й Австрії, та й узагалі Європи. Від подій Другої світової війни його відділяють 30 років – така часова відстань дає змогу сприймати страхітливі події минулого відсторонено й зважено. Сприйняття Зузаком гітлеризму є не таким особистісно загостреним, як у тих, хто відчував атмосферу концентраційних таборів, вдихаючи повітря просякнутої димом крематоріїв Європи. Йдеться передовсім про європейських письменників Генріха Белля, Пауля Целана (представників «Групи 47»), Еріха Марію Ремарка, Бертольта Брехта, американця Ернеста Міллера Гемінгвея та ін. Водночас велику роль в осмисленні Маркусом Зузаком долі людей відіграли правдиві розповіді про події, свідками яких були його батьки. «Їхні історії завжди нагадували мені, звідки я, – зізнавався Зузак в одному з інтерв'ю. – Труднощі, через які пройшли мої батьки, їхня боротьба за те, щоб влаштувати життя – ось імовірна основа усього, чого я досяг. Думаю, без історії ми всі були б порожніми».

Роман «Крадійка книжок» має усі риси т. зв. **графічної літератури**. Комікси, графічні романи, японські манга тощо – усе це є віддзеркаленням світової тенденції до візуалізації тексту, коли сюжет літературного твору представлений через малюнки, а тексту або немає узагалі, або він відіграє допоміжну роль. Не забуваймо також, що відомі персонажі, як-от Супермен, Бетмен, Людина-Павук, Капітан Америка та ін., – усі вони народилися саме в коміксах.

Однак справа не обмежується лише малюнками, хоча ними й рясніють сторінки роману «Крадійка книжок». Сам сюжетний хід, коли новий текст пишеться на зафарбованому старому тексті, як свого часу створювався палімпсест – твір,

написаний на сторінці, з якої стерли попередній текст, – є своєрідним утіленням потенціалу «графічної літератури». Саме палімпсестність є важливою ознакою постмодерністської літератури. Варто додати, що сторінками, які слугували для написання «твору в творі», були аркуші книжки Адольфа Гітлера «Моя боротьба», тож поєднання Зузаком усіх цих елементів сприяє розширенню його читачької аудиторії.

У романі про крадійку книжок є оповідач (наратор), який одразу викликає шок, – це Смерть. І вона має лише одну споконвічну роботу – збирати душі померлих і спроваджувати їх до потойбіччя.

Отже, саме від неї ми дізнаємося, що «це коротка історія, у якій також іти-



▲ Фрагмент сторінки рукописної книжки, яку писав Макс Вандербург, утікач-єврей, що переховувався від нацистів у Губерманнів

Папером для книжки слугували зафарбовані сторінки книжки Гітлера «Mein Kampf» («Моя боротьба»). Згодом Макс подарував рукотворну книжку Лізель, яка стала йому найкращим другом.

меться про: дівчинку; деякі слова; акордеоніста; деяких фанатичних німців; єврейського кулачного бійця; і безліч крадіжок». Вона є не лише наратором у цьому творі, а й веде бесіду з читачем, часто ставлячи запитання, тим самим перетворюючи читача на учасника описаних подій.

Звісно, кожна людина не хоче і боїться смерті, адже людське «серце труну ненавидить і в сні» (Шарль Бодлер). Чому ж тоді роман Маркуса Зузака закінчується, сказати б, «дзеркально протилежною» фразою, що її виголошує Смерть: «Мене переслідують люди»? Чи не тому, що людська жорстокість, та ще й прихована за багатослів'ям різноманітних «фюрерів», дає Смерті такий «обсяг роботи», що навіть вона втомлюється?

Звісно, читачі не можуть достеменно реконструювати зміст тієї книжки, яку писала Лізель і підбрала Смерть. Але для твору Зузака це й не є обов'язковим, так само, як не є обов'язковим читати «від альфи до омеги» той роман, що його писав Майстер, головний герой твору М. Булгакова. Головне інше: в обох творах ці «не до кінця відомі» книжки формують оповідь, є їхніми сюжетотвірними центрами.

Зузак не випадково описує створення кількох книжкових історій, адже це – ще одна грань розвитку образів Книжки, Слова та їхнього Читача як структурно-сислового каркасу роману «Крадійка книжок». Наприклад, алегорію казки-притчі «Струшувачка слів» можна витлумачити як незнищенність єдиного слова правди, котре спроможне здолати всі хащі брехні та облуди й прокласти в них стежку до істини.

Однак усі явні та приховані ниточки оповіді, всі реалістичні та містичні елементи, всі алегоричні й фактичні фрагменти – усе це підпорядковане одній домінантній ідеї. І ця ідея – людяність – перемагає усе!

Для чого білошкірий Руді вимазався вугіллям і тим самим «кинув виклик світові»? Фактично це був виклик нацизму, на який він наважився у самому його ліві. Чому стосовно Розі й Ганса Губерманнів слова «Мама» і «Тато» пишуться з великої літери? Тому що вони є справжніми героями роману «Крадійка книжок», які попри все зберегли свою людяність!

Отже, поруч зі всіма технічними новаціями й модерною технікою в романі Маркуса Зузака є головне – глибокий гуманізм.



◄ Кадр із фільму «Книжковий злодій» за романом М. Зузака «Крадійка книжок». У ролі Лізель – Софі Неміс. Режисер Б. Персивал. США. 2013



1. Як ви розумієте фінальну фразу книжки, що її виголошує Смерть: «Мене переслідують люди»?
2. Визначте основні сюжетні лінії роману. Чи випадково вони перетинаються в будинку Губерманнів?
3. Чи можна появу Лізель у будинку Губерманнів пояснити тим, що за утримування прийомних дітей платили гроші?
4. Чому на роль оповідача автор вибрав Смерть?
5. Автор у романі описує створення кількох книжкових історій. Перелічіть їх, визначивши основні сюжетні елементи. Поясніть алегоричне значення казки-притчі «Струшувачка слів».
6. Чи можемо ми реконструювати зміст книжки, яку писала Лізель? У якому художньому творі використано такий прийом?
7. На початку роману Лізель – «крадійка книжок, що залишилася без слів», бо не вміє читати та писати. Наприкінці вона читанням заспокоює людей і пише власну книжку. Поясніть символічне значення цього інтелектуального зростання дівчинки.
8. Чи випадково першою книжкою крадійки книжок став «Посібник гробаря»? Намагаючись заспокоїти Лізель, Ганс Губерманн попросив дівчинку прослідкувати, щоб його поховали як треба. Чи виконала Лізель прохання Тата?
9. Яка художня деталь на початку роману підказує читачам, що Руді не зрадить Лізель, коли дізнається, що Губерманни переховували єврея? Чому, вимажавшись вугіллям, «він кинув виклик світові»?
10. Чи можна стверджувати, що справжніми героями роману «Крадійка книжок» є Роза і Ганс Губерманни? Як їх характеризує оповідач? Чому стосовно них слова «Мама» і «Тато» пишуться з великої літери?
11. Порівняйте, як про трагедію єврейського народу у Другій світовій війні розповідається у творах П. Целана та М. Зузака. Чи можна стверджувати, що вірш «Фуга смерті» – це своєрідне продовження історії Макса після того, як він потрапив у Дахау?
12. Знайдіть у тексті оксюмори та поясніть їхнє використання (наприклад, «Якщо його вб'ють цього вечора, він принаймні помре живим»).
13. Губерманни живуть за адресою: Небесна вулиця, 33. У чому полягає символізм назви?
14. Яке місце в композиції «Крадійки книжок» посідає книжка Гітлера «Моя боротьба»? Поясніть алегорично-символічне значення палімпсеста (на зафарбованих сторінках Макс створює власні історії).
15. Чи можна стверджувати, що загибель жителів Небесної вулиці – це кара, про яку говорила Смерть?
16. Дехто вважає, що «Крадійка книжок» – це історія про силу слова. Знайдіть у тексті аргументи на підтвердження цієї тези. Чи актуальною є порушена проблема для сучасної України?
17. Поясніть використання різного шрифту в практично однакових за змістом текстових блоках.
18. Книжки Дж. Іріна «Провина зірок» та М. Зузака «Крадійка книжок» мають чималий комерційний успіх. Спробуйте визначити його причини.

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

Авангардизм (від фр. *avant* – попереду та *garde* – охорона) – одна з умовних назв течій модернізму початку ХХ ст., що руйнують традиційні художні закони та форми. Для них характерні прагнення докорінного оновлення мистецької практики, переоцінка духовних цінностей і нове сприйняття світу.

Акмеїзм (від грец. *ακμη* – вершина, розквіт) – модерністська течія в російській поезії початку ХХ ст. Криза символізму зумовила появу поетичної школи і літературної течії, засновником якої став поет М. Гумільов. На протигагу символістам, акмеїсти утверджували класичну ясність і простоту, повернення до реального світосприймання. Вони розробили лаконічний поетичний стиль. У центрі поезії акмеїстів людина в її історичних і духовних проекціях.

Антиутопія (грец. *αντί*-, грец. *ου* – не, грец. *τόπος* – місце) – антитеза утопії, зображення в художній літературі загрозливих наслідків, викликаних експериментами над людством задля його «вдосконалення» чи втілення утопічних соціальних ідеалів.

Гіпертекст (англ. *hypertext*) – форма організації тексту, за якої його одиниці представлені не в лінійній послідовності, а як система можливих переходів і зв'язків між ними. Використовуючи ці зв'язки, матеріал можна читати в будь-якому порядку, утворюючи різні лінійні тексти. Найпростіший приклад Г. «доінтернетівської доби» – це будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття має посилання на інші статті цього ж словника.

Гротеск (від італ. *grotta* – печера, грот) – вид художньої типізації, коли свідомо порушується життєва правдоподібність, карикатурно перетворюються реальні співвідношення, фантастичне поєднується з реальним, трагічне – з комічним.

Діалог культур – філософська концепція, згідно з якою різноманітні культури перебувають у постійному діалозі між собою, безперервно взаємодіють і взаємодоповню-

ють одна одну. Діалог постає і як спілкування людей у конкретний момент, і як взаємодія культур, світоглядів та країн.

Епічний театр (нім. *episches Theater*) – модерністське явище в мистецтві, в основі якого лежить театральна теорія драматурга і режисера Бертольта Брехта, що мала значний вплив на подальший розвиток світового театрального мистецтва. Драматург теоретично розробив методи побудови п'єси, запровадив поєднання драматичної дії з епічною розповіддю, застосував «ефект очуження» як спосіб представити явище з несподіваного боку.

Індивідуальний стиль – особливості творчої манери письменника як засіб втілення авторського задуму. Він нерозривно пов'язаний зі світоглядом автора, його духовною й творчою індивідуальністю.

Інтерактивна література – вид літератури (зокрема її електронний варіант), коли читача залучають до співтворчості. Йому пропонують трансформувати і/або створити художній текст: дописати фінал, початок, фрагмент, запропонувати свій варіант розвитку сюжетних ліній тощо.

Інтертекстуальність (від латин. *inter* – між, поміж + *текстуальність*) – загальна властивість текстів, яка полягає в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть у той чи той спосіб, відкрито чи завуальовано посилатись один на одного. Широке використання в новоствореному тексті попередніх свідчить якщо не про новизну твору, то принаймні про знання автором культурної спадщини.

Іронія (грец. *εἰρωνεία* – удаване незнання) – різновид комічного, виражає глузливо-критичне ставлення письменника до подій і героїв свого твору. І. – це насмішка, що має зовні благопристойну форму. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. виникли концепції епічної І. (Т. Манн, Б. Брехт), які відображають діалектичну складність відносин митця зі світом.

Композиція (латин. compositio – складання, поєднання) – форма побудови літературного твору, що виявляється в смислозначущому поєднанні всіх його складників і зумовлена логікою зображуваного, представленою читачеві світу, естетичним ідеалом, світоглядною позицією, задумом письменника, нормами обраного жанру, орієнтацією на читача.

Ліричний герой – образ, який є відображенням духовного світу поета і знаходить відповідне втілення у формі та стилі його творів. Л. г. відображає особисті переживання автора, викликані певними подіями його життя, сприйняттям світу природи і світу людей, проте не уподібнюється до образу автора.

Магічний реалізм – реалізм, у якому органічно поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового й міфічного, справжнього та вигаданого, таємного. Найповніше виявився в латиноамериканській літературі. У творах М. р. раціонально-логічна картина світу химерно поєднується з алогічними, міфологічними формами її смислового виміру та інтерпретації. Витоки М. р. простежують із 1949 р.

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

Модернізм (від фр. moderne – новітній, сучасний) – сукупність літературних напрямів і течій, що сформувалися на початку ХХ ст., яким притаманні нова суб'єктивно-індивідуалістська концепція людини та пов'язане з цим протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам мистецтва ХІХ ст. М. заперечує художні принципи реалізму й натуралізму, натомість утверджує елітарність творчості митця, переважання форми над

змістом, художню суб'єктивність, використання «потoku свідомості», застосування «монтажу», міфотворчість.

Мотив – компонент твору, близький до теми та ідеї, важливий для розуміння авторської концепції змістовий елемент.

Національний колорит – сукупність художніх засобів, покликаних відтворити в художньому творі реалії, характерні для культури, побуту, традицій певного народу чи країни певної історичної доби, тобто те, що вирізняє від інших країн, народів чи епох. Національний колорит твору проявляється в таких елементах тексту, як сюжет, характери, окремі реалії, в національно забарвленій лексиці тощо.

Підтекст – прихований зміст висловлювання, що впливає з ситуації, окремих деталей, реплік, діалогів героїв тощо. П. не збігається з прямим змістом висловлювання, а іноді навіть суперечить йому.

Постмодернізм (від латин. post – за, після, далі + модернізм) – світоглядно-мистецький напрям у літературі, філософії та мистецтві, що виник в останні десятиліття ХХ ст. і поширився переважно в США та Франції. Для П. характерні умовність літературних форм, фабули, розповіді, часте використання імітації, цитат, пародії, наслідування, запозичення. Постмодерністи однаково ставляться як до традиції, так і до новаторства, як до елітарної, так і до масової літератури.

Притча – короткий алегоричний («інакомовний») фольклорний або літературний твір повчального характеру, у якому фабула підпорядкована моралізаторській частині оповіді. На відміну від байки, П. містить певну дидактичну ідею.

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

Сагира (від латин. *satura laux* – наповнена різноманітними фруктами жертвна чаша) – вид комічного, специфічна форма відображення дійсності, в якій викриваються і висміюються негативні сторони життя.

Символ (від грец. *σύμβολον* – знак, прикмета) – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому, на відміну від знака, має безліч тлумачень. «Символ є справжнім С. лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магичною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині» (В. Іванов). У поезії символістів С. притаманні спонтанність (несподіваність, непередбачуваність) з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування.

Символізм – напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини ХІХ – початку ХХ ст., що виник у Франції, а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема в Україні). У С. конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Завдання митця – угадати, відчувти, побачити зв'язки між предметами та явищами, «розплутати» їх, показати таємничу залежність усього на світі. Інформаційно-розповідна функція мови у віршах символістів поступається місцем функції сугестивній (навіювальній).

«**Театр абсурду**» – одне з найвизначніших явищ театрального авангарду другої поло-

вини ХХ ст. Воно не має чітких хронологічних меж, його представники не розробляли програмні маніфести, взагалі майже не спілкувалися один з одним. Угрупуванням можна його назвати умовно. Термін увійшов у літературний обіг завдяки монографії Мартіна Ессліна «Театр абсурду», який визначив типологічні ознаки, що поєднують драматургів різних країн (Е. Йонеско, А. Адамов, С. Беккет, Ж. Жене та ін.). Для «Т. а.» властиве нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, поєднання реальності та фантастики, вирішення глибоких філософських питань, пов'язаних із буттям людини в абсурдному світі, за допомогою комічних, фарсових та буфонних форм. «Т. а.» розкріпачив театр, залучив нову драматургічну техніку, увів нові прийоми та засоби. Він порушив нові теми, створив нових героїв, виразив біль за людину та її внутрішній світ, яка змушена виживати в атмосфері абсурдного світу.

Футуризм (від латин. *futurum* – майбутнє) – авангардистська течія модернізму. Протягом 1910–1920-х рр. цей стиль бурхливо розвинувся в Росії. Першою і найпопулярнішою футуристичною групою там стала «Гілея» (Гілеєю в прадавні часи називали землі між пониззям Дніпра й Чорним морем, а майже всі учасники групи – В. Маяковський, Д. і М. Бурлюки, В. Хлебников, О. Кручоних та ін. – були українцями за походженням і орієнтувалися на прадавнє українське, скіфське мистецтво). Футуристи оголосили війну задекларованому символістами існуванню двох світів – реально-го й потойбічного. Вони були переконані: мистецтво має не відображати життя, а свавільно його перетворювати.

ЗМІСТ

Вступ. ЛІТЕРАТУРА. МОРАЛЬ. ЛЮДЯНІСТЬ	4
ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ	
<i>Німецьке Просвітництво та його вплив на розвиток Європи</i>	7
Йоганн-Вольфганг Ґете. «Фауст»	8
МОДЕРНІЗМ	
<i>Модерністська проза початку ХХ ст.</i>	30
Франц Кафка. «Перевтілення»	33
Михайло Булгаков. «Майстер і Маргарита»	50
ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	
<i>Розмаїття течій модернізму й авангардизму в європейській ліриці ХХ ст.</i>	67
Ґійом Аполлінер. Вірші	71
Райнер Марія Рільке. Вірші	79
Федеріко Гарсія Лорка. Вірші	88
«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ	
<i>Пошуки нових принципів і форм поетичної виразності</i>	96
Олександр Блок. Вірші	101
Анна Ахматова. Вірші	108
Володимир Маяковський. Вірші	120
Борис Пастернак. Вірші	129
АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ	
<i>Розвиток антиутопії у ХХ ст.</i>	137
Джордж Оруелл. «Колгосп тварин»	139
ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.	
<i>Епічний театр Бертольта Брехта: теоретичні засади й художня практика</i>	160
Бертольт Брехт. «Матінка Кураж та її діти»	162
Ґенріх Белль. «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»	181
Пауль Целан. «Фуга смерті»	192

ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ
У ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

<i>Провідні тенденції прози другої половини ХХ ст.</i>	198
Ернест Міллер Гемінгвей. «Старий і море»	200
Габріель Гарсія Маркес. «Стариган із крилами»	207
Ясунарі Кавабата. «Тисяча журавлів»	216

ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

<i>Модерністські та неоавангардистські тенденції у драматургії другої половини ХХ ст.</i>	236
Ежен Йонеско. «Носороги»	238
<i>Література постмодернізму</i>	260
Милорад Павич. «Скляний равлик»	262
Хуліо Кортасар. «Менади»	275

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

<i>Особливості розвитку кримськотатарської літератури й культури</i>	287
Таїр Халілов. «До останнього подиху»	289
Джон Майкл Грін. «Провина зірок»	304
Маркус Френк Зузак. «Крадійка книжок»	310

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ	315
--	-----

Навчальне видання

КОВБАСЕНКО Юрій Іванович

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
(профільний рівень)

Підручник для 11 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено.

Відповідальна за видання О. О. Бородіна

У підручнику використано ілюстративний матеріал з Української Вікіпедії

(https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_Вікіпедія)

В оформленні обкладинки використано картину

Давида Бурлюка «Натюрморт. Звернення до Вермеєра».

Усі матеріали в підручнику використано з навчальною метою.

Підп. до друку 27.05.2019. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 26,0. Обл.-вид. арк. 33,8. Наклад 10 432 пр. Зам.

Видавництво «Літера ЛТД».

Україна, 03057, м. Київ, вул. Нестерова, 3, оф. 508.

Тел. для довідок: (044) 456-40-21.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 923 від 22.05.2002 р.

Віддруковано у ТОВ «КОНВІ ПРІНТ».

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК № 6115, від 29.03.2018 р.

03680, м. Київ, вул. Антона Цедіка, 12, тел. +38 044 332-84-73.